Dramatische Eindrücke

Berthold Auerbach

Library of
Princeton University.

Germanic
Seminary.

Presented by
The Class of 1891.

Digitized by Google

Dramatische Eindrücke.

Aus dem Nachlasse

von

Berthold Auerbach.

Stuttgart 1893.
Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung
Nachfolger.

Digitized by Google

Alle Rechte vorbehalten.

Druck der Union Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart.

Digitized by Google

3/123

Vorwort des Herausgebers.

Als mir von den Auerbachschen Erben der Antrag gestellt wurde, das vorliegende Buch herauszugeben, erklärte ich mich, nach einer genauen Durchsicht des Manuskripts, mit Freuden hierzu bereit. Von Heft zu Heft vorschreitend, bekenne ich, bei der Lektüre eine immer wachsende Ueberraschung und immer innigere Befriedigung empfunden zu haben. Ich sah vor mir ein geheimes Kabinett in einer Denkwerkstätte erschlossen, dessen Meister, so lange er lebte, diesen Raum sorgfältig vor Menschenaugen behütete. Hier wollte er allein zu Hause sein, so lange er noch nicht sein Haus letztwillig bestellt hatte; hier wollte er, nur von seinem Künstlergewissen bewacht, sich still und innig mit dem Geiste einer Kunstübung auseinandersetzen, die ihm selbst, als schaffendem Künstler, sein lebenlang zu bewältigen versagt blieb. Immer wieder und wieder kehrte Auerbach zur dramatischen Form zurück, um zuletzt zu erkennen, daß die Form ihm fremd ist und ihn „zu einem inneren Bruch im Wesen" führt. Und der Weg, auf dem er diese Erkenntnis gewann — in diesem Buche ist er aufgedeckt.

Aus dem Nachlass / 123

(RECAP)
560779

Digitized by Google

Es ist ein Weg strengster Prüfung und Selbstprüfung; mit niemand geht Auerbach strenger ins Gericht, als mit sich selbst: darum durfte, ja mußte er auch gegen andere streng sein. Er hütete sich vor dem bequemen Schritt zur bewußten Selbsttäuschung, an anderen gut zu heißen, was er an sich selbst als unzulänglich empfand. Aber er arbeitete sich auch heraus aus der unbewußten Selbsttäuschung, gewisse Stärken, die er sein individuelles künstlerisches Wesen durchströmen fühlte, als unerläßliche Triebkräfte auch des Dramatikers anzusehen. Dieser Prozeß der Läuterung und Selbsterkenntnis ist der schönste Gewinn seiner geheimen Rechenschaftslegung. Zweimal spielt er sich vollständig im Buche ab: in den sich allmählich wandelnden Urteilen über Anzengruber und in der sich endlich bis zur Gewißheit steigernden Erkenntnis über seine eigene dramatische Unzulänglichkeit; wahrscheinlich würde bei größerer Vollständigkeit der Aufzeichnungen sich dieser Prozeß noch mehrfach wiederholt haben: man könnte die Stellen bezeichnen, wo Auerbach sich selbst korrigiert haben würde.

„Weil er groß dachte von den Aufgaben der Bühne, dachte er groß von den Aufgaben der Kritik," sagt Anton Bettelheim, dem die „Dramatischen Eindrücke" im Manuskript vorgelegen hatten, in einem Aufsatz „Der Nachlaß Berthold Auerbachs".*)

*) Nation, Jahrgang 1889. Sonder-Abdruck. Berlin 1889, H. S. Hermann.

Digitized by Google

Wann ein Dichter endlich dahin gelangt, daß er einsieht, eine dichterische Form ist ihm unerreichbar und seine schmerzhafte Liebe zu ihr muß ewig unerfüllt bleiben, dann kann man gewiß sein, von ihm tiefe Einsichten in das Wesen dichterischen Schaffens zu erfahren und Worte zu hören, die nur er allein sprechen konnte. Auerbach schrieb, seinen „Andreas Hofer" verwerfend, das Wort nieder, das in seiner Selbstdemütigung und in der Wahrhaftigkeit vor seinem Gewissen unendlich stolz ist: „Die Kritik hat es nicht gefunden, aber ich." Und daß er selbst es finden konnte, sicherer als die Kritik, beweist, daß, wenn er selbst kein Dramatiker war, er Fühlfäden hatte für das dramatische Schaffen, der Dichter in ihm den Dichter verstand in jenen Tiefen, wo die Anschauungen schlummern und die Kräfte aufgespeichert sind, aus denen das dichterische Gebild erwächst.

Hätten die Auerbachschen Erben nicht auch andere, private Beweggründe, mit der Herausgabe dieses Buches ein Vermächtnis ihres teuren Toten zu erfüllen, so hätten sie doch eine Pflicht vor der Nation gehabt, ihr diese intimen Selbstbekenntnisse und Prüfungen eines reinen und ringenden Dichtergeistes nicht vorzuenthalten. Sie sind ein Zeugnis dafür, wie sich durch beinahe dreißig Jahre hindurch eine Kunstanschauung erweitert und entwickelt und wie sie doch in ihrem Kern immer dieselbe, im Wesen eines Dichters tiefgewurzelte, bleibt. Von der Periode traurigster virtuosenhafter Entartung

Digitized by Google

unſerer Bühne in Produktion und Darſtellung reichen ſie bis zum Frührot der jüngſten realiſtiſchen Aera. Und durch allen Wandel hindurch hält der einſame Wäger ſeine Wage in feſter Hand: Natur und Herz und Sittlichkeit in einer Schale, in der anderen das zu prüfende Werk. Und wenn von ſeinen ſtetig wiederkehrenden Grundgedanken die einen von der klärenden Zeit ausgewiſcht ſind, ſo ſtehen die anderen um ſo unerſchütterlicher da, und zu unſerem Erſtaunen ſehen wir, wie manche Gedanken vorweg genommen ſind, welche die im Tage Lebenden gern als jüngſte Errungenſchaften ausgeben möchten. —

Als Herausgeber bleibt mir nur noch übrig, Rechenſchaft abzulegen, wie ich das in meine Hand gelegte Manuſkript Auerbachs behandelt habe. — Das Manuſkript beſteht aus fünf Quartheften, von denen drei „Dramatiſche Eindrücke“, eines „Geleſenes und Geſehenes“ und eines „Leſſings Emilia Galotti“ betitelt ſind. Dazu fand ſich ſpäter, mitten in der Arbeit des Sichtens und Kopierens, ein ſechſtes Heft, „Bauſteine“ überſchrieben, aus dem ſich jedoch nur ein paar Aufzeichnungen verwerten ließen. Der größte Teil des Manuſkripts, beſonders in den älteren Partien, rührt von Auerbachs eigener Handſchrift her; ſie fließt ungehemmt, kaum hie und da von Korrekturen durchſetzt, mit kleinen, ſcharfen und dennoch ſchwungvollen, höchſt charakteriſtiſchen Zügen. Sie wird ſtellenweiſe durch ihre kritzliche Kleinheit, durch eigentümliche Abkürzungen und zahlreiche

Digitized by Google

Randnoten schwer entzifferbar; doch bietet der Wortlaut nirgends zu Bedenken Anlaß. Anders in den spätern Teilen des Manuskripts. Dort kommen andere Handschriften vor, Auerbach hat die Stücke diktiert und der Schreiber den Sprecher nicht immer richtig verstanden. Da ist man zuweilen auf Konjekturen angewiesen, die jedoch an keiner Stelle besondere Schwierigkeiten gemacht haben.

Die Anordnung der einzelnen Stücke ließ ich in der chronologischen Reihenfolge, in der ich sie vorfand. So kann der Leser am besten die Entwickelung oder das Beharren der Auerbachschen Gedanken verfolgen. Bis auf drei bezogen sich alle Niederschriften auf dramatische Werke; von jenen drei, die erzählende Werke behandeln, habe ich eine in das vorliegende Buch aufgenommen, die über Anzengrubers Roman „Der Schandfleck". Die beiden andern haben kein zum Gegenstand dieses Buches in Beziehung stehendes Interesse. Endlich ist die Besprechung eines Stückes aus persönlichen Gründen fortgeblieben.

Auffällig ist die große Lücke zwischen den Jahren 1861 und 1875. Im Nachlaß Auerbachs findet sich keine Ausfüllung. Auch habe ich von den Erben nichts darüber erfahren können. Und gleichwohl ist anzunehmen, daß diese Lücke nicht ganz ohne Ausfüllung bestand. Auerbach befand sich in diesem Zeitraum vielfach auf Reisen. Mehrere Umzüge kamen hinzu. Wahrscheinlich, daß hierbei handschriftliches Material verloren gegangen ist.

Digitized by Google

Meine Arbeit in der Behandlung des Manuskripts war leicht und angenehm. An wenigen Stellen nur mißlang mir das Entziffern, die ich dann genötigt war, fortzulassen. Die regelmäßig aus dem Gedächtnis niedergeschriebenen Citate hatte ich zu ergänzen und zu berichtigen. Eine heikle Aufgabe würden mir die Nachlässigkeiten im Satzbau bereitet haben, wenn ich mich für berechtigt und berufen gehalten hätte, sie zu beseitigen. Davor habe ich mich indes gehütet. Auerbach hat seine Gedanken und Eindrücke mit fliegender Hast niedergeschrieben, Einfall drängte sich an Einfall, Bild an Bild, und so häufte und gipfelte sich zuweilen ein Satz, bis der grammatische Bau zusammenbrach. In diesem Falle genügte eine einfache Auflösung in mehrere Sätze, um die Ordnung wiederherzustellen. Die Anschaulichkeit von Auerbachs Denken und die plastische Kraft seiner Sprache war stark genug, um auch dem gehäuftesten Ausdruck noch Klarheit und Greifbarkeit zu verleihen. Andrerseits zeigt aber dieser nicht für den Druck aufgeputzte Stil, diese Sprache im Negligé, so viel natürliche Beredsamkeit, so viel unmittelbare Empfindung, daß ein Ausplätten dieser von dem geistigen Geburtsakt zeugenden Falten bedauerlich gewesen wäre. Sie sind für Auerbachs Art des intensiven Schauens und komprimierten Denkens so bezeichnend, daß ich selbst offenbare Ineinanderpressungen von zwei Gedanken und zwei Sätzen in einen stehen gelassen habe, wie das Beispiel auf Seite 65 und 66 zeigt:

Digitized by Google

„Auch dieſes auf den Sack ſchlagen u. ſ. w. iſt allerdings nur u. ſ. w.“, worin das „allerdings“ ſchon die Entſchuldigung für den im „auch“ liegenden Vorwurf iſt. Aus demſelben Grunde, aus dem anſchaulichen, im heißen Moment des Ausſtrömens ſich bildlich formenden Denken, erklären ſich die zahlreichen Anakoluthien, das häufige Erſetzen des abſtrakten Subſtantivs durch das bewegtere und anſchaulichere Verbum, die ungewöhnlichen, aber ſtets einen Vorgang lebhafter auffärbenden, zuweilen nur geſucht erſcheinenden Verbindungen mit Präpoſitionen, die für Auerbachs Stil geradezu kennzeichnend ſind. An all dieſen Eigentümlichkeiten, mochten ſie der bleibenden Ausdrucksweiſe, mochten ſie der drängenden Eingebung des Moments angehören, habe ich nicht gerührt. Ich habe ſelbſt das Wort „Abſöhnung“ auf Seite 72 ſtehen laſſen, das die in Chriſti Wort „Weib, was habe ich mit dir zu ſchaffen?“ ausgedrückte Empfindung bezeichnen ſoll.

Nur dann mußte ich ergänzend oder ändernd eingreifen, wenn ein Satz nur angedeutet oder eine Stelle zwar in ihrem Sinn verſtändlich, aber in ihrer Ausdrucksweiſe unheilbar verwirrt war. In dieſen Fällen habe ich verſucht, in der Stimmung des Auerbachſchen Textes zu bleiben. Endlich habe ich einige Ausdrücke abgemildert, die Auerbach, hätte er die Drucklegung des Buches beſorgt, zweifellos ſelber abgemildert haben würde.

Ein Teil der „Dramatiſchen Eindrücke“ iſt in dem

Digitized by Google

von mir herausgegebenen „Magazin für Litteratur“ veröffentlicht worden. Die dort abgedruckten Stücke haben einige österreichische Zeitungsredakteure zu heftigen Angriffen auf den Verstorbenen verleitet. Sie waren der Form nach so maßlos gehalten, daß ich auf eine mir vielleicht zustehende Erwiderung verzichten konnte — sie richteten sich selbst; und inhaltlich ist die beste Widerlegung der absichtlichen oder unabsichtlichen Mißverständnisse — dieses Buch.

Berlin, 27. November 1892.

Otto Neumann-Hofer.

Digitized by Google

Inhalt.

Seite

Vorwort III

I. Shakespeares „Macbeth“. 2. Oktober 1855 . . 1

II. Ifflands „Jäger“. 6. Oktober 1855 9

„ „ 6. Februar 1878 12

III. Goethes „Iphigenie“. 10. Oktober 1855 . . 15

Nachschrift. 5. März 1856 17

IV. Goethes „Egmont“. 11. Oktober 1855 . . . 18

Nachschrift. 15. Oktober 1855 23

V. Shakespeares „Viel Lärm um Nichts“. 26. Oktober 1855 26

VI. Freytags „Journalisten“. 28. Oktober 1855 . 33

Nachschrift. 20. April 1857 35

VII. Gutzkows „Ella Rose“. 16. Februar 1856 . . 36

Nachschrift. 26. Februar 1856 40

VIII. Holteis „Hansjürge“. 29. Februar 1856 . . 41

IX. Das Intriguenstück. 19. April 1856 43

X. Shakespeares „Shylock“. 1856 45

Erste Nachschrift. 1856 46

Zweite Nachschrift. 11. März 1859 47

XI. Brachvogels „Narziß“. 6. Oktober 1856 . . 49

XII. Laubes „Essex“. 2. Januar 1857 53

XIII. Lessings „Nathan der Weise“. 21. Januar 1857 55

„ „ „ „ 21. Januar 1858 58

XIV. Schillers „Don Carlos“. 26. Januar 1857 . 61

Nachschrift. 15. April 1857 63

Digitized by Google

Seite

XV. Gutzkows „Uriel Akosta". 23. Juli 1857 65
XVI. Shakespeares „Lear". 2. Oktober 1857 . 68
XVII. Shakespeares „Richard III". 22. Nov. 1857 70
Nachschrift. 1. Mai 1861 76
XVIII. Shakespeares „Othello". 27. November 1857 78
XIX. Mozarts „Zauberflöte". Dezember 1857 . 84
Nachschrift. 30. November 1864 . . . 85
XX. Mozarts „Così fan tutte". 5. März 1858 87
XXI. Schillers „Demetrius", bearbeitet von Laube. 1. Januar 1858 89
XXII. Schillers „Kabale und Liebe". 3. Mai 1858 92
" " " " 11. Nov. 1873 94
" " " " 24. Nov. 1877 97
XXIII. Gust. v. Meyerns „Heinrich von Schwerin". 2. Oktober 1858 100
XXIV. Auerbachs „Wahrspruch". Februar 1859 . 106
XXV. Das Hohenstaufen-Drama. 18. März 1859 113
XXVI. Griepenkerls „Auf der hohen Rast". 5. April 1859 117
XXVII. Freytags „Fabier". April 1859 . . . 119
Nachschrift. 23. Februar 1861 123
XXVIII. Berliner Posse. Januar 1860 128
XXIX. Paul Heyses „Elisabeth Charlotte". 1860 131
XXX. Putlitz' „Don Juan d'Austria". 29. November 1860 135
XXXI. Der alte Fritz auf der Bühne. 1860 . . 138
XXXII. Schillers „Tell". 17. Januar 1861 . . 141
" " 1860 145
XXXIII. Birch-Pfeiffer, „Der Goldbauer". 1861 . 147
XXXIV. Shakespeares „Wintermärchen". 23. März 1861 150
XXXV. Scribes „Minister und Seidenhändler" (Raton et Bertrand). 29. März 1861 . 155
XXXVI. Tempeltheys „Daheim". 18. April 1861 . 159

Digitized by Google

		Seite
XXXVII.	Leſſings „Emilia Galotti“. 16. November 1861	162
	„ „ „ 30. März 1877 .	174
	„ „ „ Februar 1879 .	175
XXXVIII.	Birch-Pfeiffer, „Die weiße Maus“. 1866 .	176
XXXIX.	Shakeſpeares „Heinrich IV.“ 6. Dezember 1873	178
XL.	Das illuſtrierte Drama. 13. April 1875 .	180
XLI.	Grillparzers „Eſther“. 4. Mai 1875 . .	182
XLII.	Molières „Gelehrte Frauen“. 4. Mai 1875	185
XLIII.	Schillers „Fieſko“. 9. Mai 1875 . . .	187
XLIV.	Kleiſts „Prinz von Homburg“. 22. Okt. 1876	191
	„ „ „ „ 12. Mai 1878	194
XLV.	Scribes „Damenkrieg“. 5. November 1876	197
XLVI.	Hebbels „Maria Magdalena“. 19. Februar 1877	198
XLVII.	Byron-Schumann, „Manfred“. 27. Februar 1877	201
XLVIII.	Schumanns „Genoveva“. 2. März 1877 .	206
XLIX.	Schillers „Räuber“. 25. März 1877 . .	208
	„ „ 28. April 1878 . .	209
L.	Wilbrandts „Gracchus“. 23. April 1877 .	212
LI.	Tommaſo Salvini. 3. Juni 1877 . . .	214
LII.	Anzengrubers „Schandfleck“. 13. März 1877	216
LIII.	Anzengrubers „Lediger Hof“. 11. Juni 1877	219
LIV.	Sardous „Dora“. 21. Oktober 1877 . .	223
LV.	Bauernfelds „Bekenntniſſe“. 13. Dezember 1877	227
LVI.	Jung-Oeſterreicher. Januar 1878 . . .	229
LVII.	Oehlenſchlägers „Correggio“ und Bauernfelds „Verlaſſene“. 23. Februar 1878. .	230
LVIII.	Auerbach, „Das erlöſende Wort“. März 1878	233
LIX.	Hugo Bürgers „Gabriele“. 5. März 1878	237
LX.	Anzengrubers „Meineidbauer“. 5. April 1878	239

Digitized by Google

Seite

LXI. Moretos „Donna Diana". 5. Mai 1878. 243
LXII. Anzengrubers „'s Jungferngift". 7. Juli 1878 245
LXIII. Calderons „Leben ein Traum". 30. September 1878 251
LXIV. L'Arronge, „Doktor Klaus". 27. Oktober 1878 253
LXV. Soyons amis, Cinna! 15. November 1878 257
LXVI. Emil Augiers „Fourchambault". 25. November 1878 259
Nachschrift. 17. Dezember 1878 262
LXVII. Grillparzers „Traum ein Leben". 16. Januar 1879 263
LXVIII. Dumas d. ä. „Fräulein von Belle-Isle". 26. Januar 1879 267
LXIX. Anzengrubers „Trutzige". 27. Januar 1879 269
LXX. Mozarts „Figaro". 2. Februar 1879 . . 274
LXXI. Auerbachs „Andreas Hofer". 24. Februar 1879 278
LXXII. Sardous „Die Bürger von Pont-Arcis". März 1879 280
LXXIII. Otto Ludwigs „Erbförster". 17. April 1879 281
LXXIV. Gust. v. Mosers „Harun Alraschid". 18. Mai 1879 285
LXXV. Lindaus „Gräfin Lea". Februar 1880 . 288
LXXVI. Scribe u. Legouvés „Adrienne Lecouvreur". 25. März 1880 292
LXXVII. Wilbrandts „Tochter des Herrn Fabricius". 30. März 1880 294
LXXVIII. Lindaus „Verschämte Arbeit". 23. Oktober 1880 298
LXXIX. Sardous „Daniel Rochat". November 1880 302
LXXX. Ibsens „Nora". 21. November 1880 . . 308
LXXXI. Meyerbeers „Prophet". 25. April 1881 . 313
LXXXII. Einfälle 315
Register 321

Digitized by Google

I.

Shakespeares „Macbeth".

2. Oktober 1855.
(Dresden.)

Gestern Macbeth. Im ganzen nicht vollauf befriedigt vom Eindruck der Darstellung. Dawison spielte die Rolle zum erstenmal noch unfertig. Die erste Stufe des Heldenhaften, nicht einig, geschlossen, mit Meisterschaft dagegen die des offenen Zerfalls.

In dieser dramatisch so fertigen Dichtung zeigt sich doch auch wieder das Unzulängliche der dramatischen Form überhaupt. Das tritt um so benachteiligender hervor, als wir im allgemeinen zu sehr an das Lesen gewöhnt sind und besonders Shakespeare so intim aus der Lektüre kennen, daß die selbstthätige Phantasie, das beliebige stille Verweilen auf Einzelmomenten alles eindringlicher macht, als die augenfaßliche feste Erscheinung auf der Bühne. So z. B. die Hexen und gar das Herannahen des Birnamwaldes — das erscheint uns im Theater immer kleinlicher als in der unabhängigen Illusion der freien Phantasie.

Ja, die Hexen! Auch die sind im Verfolge so wunderbar typisch. Suchen wir, in was sich die Lady nach ihrem Tode verwandeln müßte, solch eine Gestalt und Natur müßte sie annehmen. Sie ist die geborene Schicksalsschwester.

Digitized by Google

Dramatisch richtig ist es, daß dem Aufsteigen der Handlung weit mehr Raum gegeben ist, als dem Niedergang derselben. Das geht lange bergan und dann fällt es schroff ab. Es ist überhaupt die große Schwierigkeit, daß — bei der Gewöhnung an die straffe Spannung und bei deren Notwendigkeit — das Abwickeln, das Ausgleichen der Kollisionen sich nicht so fest, tief und packend, nicht so teilnahmeheischend hinstellen lassen will, als das Aufrollen und das Verwickeln der Kollision. Das Ablassen und gar die Gelassenheit ist nicht mehr so fesselnd wie das Aufbäumen, weil es ein Zurücktreten der Kraft ins Innere ist. Daher überstürzt sich leicht der Niedergang, und beim Publikum ist jene Barbarei und empörende Gleichgültigkeit eingetreten, worin es während der letzten Scenen immer voll Unruhe ist und den Hinweis auf das Folgenleben nur widerwillig sich gefallen läßt. Hieraus, und eben dadurch, hat sich ein tiefes Kunstgesetz gebildet, daß sich die spätere Schlichtung immanent ergebe, daß sie sich schon keimkräftig innerlich bewege, während noch alles andre sich in voller Ausbreitung befindet, sowie der neue schuppige Knoten am Baume sich zeigt, bevor noch das falbe Blatt abgestoßen wird.

In diesem Stücke hätte sich die Vorbereitung der Abwickelung und das Interesse daran vielleicht dadurch gewinnen lassen, daß die Scene, wo Duncan den Thronerben ernennt, breiter gehalten worden wäre, so daß wir schon jetzt ein Interesse an dem Prinzen gewännen. Nun aber nimmt in den ersten drei Akten Macbeth allein alles Interesse für sich in Anspruch und erst im vierten, wo er zurückzutreten beginnen muß, wird ein neues

Digitized by Google

Interesse gespannt. Es wäre wohl jene Geltendmachung der immanenten Zukunft im ersten Akte möglich gewesen, ohne dadurch den linienhaften Gang der dramatischen Spannung, das steile Aufsteigen durch eine kleine Ebene zu unterbrechen. Der Dichter läßt wohl Macbeth sagen, daß Cumberland der Stein sein werde, über den er strauchelt, aber das ist nicht genug.

In dem ganzen Stücke weht uns etwas von jenem Urzustande an, in dem sich erst feste historische Zustände bilden. Die Erde brodelt noch und das Menschenleben auch. Darum sind auch die Ausblicke in die historische Zukunft so dichterisch groß und notwendig.

Bewunderungswürdig ist wiederum Bau und innere Bekleidung. In schottischen Nebeln, die uns gleich den Boden geben, erscheinen die Hexen, und in dieser Anlehnung an den Volksglauben gibt uns der Dichter plastische Gestalten innerer Seelenbewegungen. Das, was man sonst nur denkt oder träumt, wird hier gesehen, tritt hier objektiv und in Anrede von außen auf. Gedanken werden Gestalten. Was den ehrgeizigen Helden nach dem Siege innerlich bewegt, mit brennenden Wangen, mit hochklopfender Brust, das begegnet ihm von außen; wir sehen und hören mit ihm, was er sich selbst kaum einzugestehen wagen würde. Und was sich im Leben erst in großem Zeitraum in der Seele bildet, ist hier dramatisch nahe gerückt.

Dann zeigt uns der Dichter den Helden von der Rückseite, indem über ihn gesprochen wird. Wir hatten ihn zuerst bei der Hexenansprache im Profil, dann monologisch en face und jetzt so. Wir kennen ihn nun allseitig, wissen, wie er in sich ist und wie er angesehen

Digitized by Google

wird. So fehlt dem Zuschauer in keinem Momente die Spannung und jenes Mehrwissen, das er vor der einzelnen handelnden Person voraus hat. Wir wissen, und zwar nicht bloß aus Monologen, auf welchen Boden diese und jene Thatsache fällt.

Macbeth ist ein Vordenker, aber er schiebt das Vordenken immer wieder beiseite. Der Zwiespalt zwischen Denken und Handeln ist in ihm wie im Hamlet, aber doch ganz anders. Er liebt das Denken nicht, er will immer momentan handeln, sich auf sein Naturell verlassen und scheut das Programmemachen, das so oft den müßigen Dialektiker beschleicht.

Selbst dem Schauspieler weiß Shakespeare thatsächlich anzugeben, was er zu thun hat. Wenn Malcolm dem Macduff sagt (nachdem dieser erfahren, daß ihm Weib und Kind gemordet): „Nicht drücke so den Hut ins Auge" — so weiß nicht nur der Schauspieler, daß er das zu thun habe, der Dichter wendet damit auch die tausend Augen des Publikums auf diesen mimischen Zug und läßt dessen psychische Bedeutung scharf hervortreten. Sehr schön machte es Dawison, daß Macbeth, als er dem König erklärt, vorauszueilen, dies stotternd und bewegt vorbringt, er kann das Sein um den König nicht vertragen mit seinem innern Denken, und so machte Dawison die Umarmung zu einer ihm höchst peinlichen, auch sah er den König nur einmal scheu an.

Die tiefste Psychologie des Stückes scheint mir aber darin zu liegen, daß in der Dramatisierung der absoluten Ehrsucht die Frau als Hauptrepräsentant erscheint. Frauen sind ehrsüchtiger als Männer, zumal ehrsüchtiger für ihre eigenen Männer, die bereits Ruhm erlangt

Digitized by Google

haben, sie stacheln und hetzen. Wer den Ruhm nur genießt, ist erpichter auf ihn, als wer ihn auch erwirbt. Die Frau des Ruhmvollen will, daß er der Ruhmvollste sei. Und es liegt eine dämonische Verpfändung darin, daß Macbeth sich der höchsten Ehre gegen seine Frau vermaß: sie hält ihn nun beim Wort. Er sprach unfertige Wünsche, Bestrebungen und Fähigkeiten aus und er muß sie nun vollführen. Wie Shakespeare in der Rachsucht den Juden Shylock, in der Eifersucht den Mohren Othello, so wählte oder erfaßte er naturnotwendig zur Darstellung der Ehrsucht den absoluten Typus im Weibe. Daß Shakespeare den Macbeth schreiben läßt, ist nicht nur dramatisch, sondern auch psychologisch bedeutsam. Macbeth kann die Verheißung nicht für sich behalten, er gibt sie seiner Frau preis und diese hält sie fest. Ueberhaupt — Macbeths Verhältnis zu seiner Frau! Sie beherrscht in der Ferne sein Sinnen, indem er ihr schreibt, aus Liebe und aus dem Bestreben, vor ihr zu glänzen mit Gethanem, Empfangenem und Gewolltem, und im persönlichen Gegenüber übt sie eine zauberische Macht auf ihn aus. Sie leben miteinander als Eheleute, die bereits Kinder zeugten, die ihnen aber gestorben sind. Die Frau sagt: ich habe Kinder gesäugt — und *er* hofft auf Söhne — und Macduff sagt im Gegensatz dazu Akt 4 Scene 3: er hat *nicht* Kinder. In der Frau also, die Kinder hatte und sie verlor, liegt ein weiterer Grund zur bloßen dämonischen Ehrsucht. Sie schildert ihren Mann ganz deutlich in seiner vordenkenden Natur, und in dieser Klarheit über sein Wesen liegt schon eine gewisse herrschende Uebermacht. Macbeth in seiner nobeln Erkenntnis, und doch gefangen, preist

Digitized by Google

jeden, den er mordet, und doch mordet er; er hat den Vor-Katzenjammer, und erst zuletzt entschließt er sich, daß fortan Gedanke und That ein Blitz sein müsse. Er steht im Blute, wie Richard III., aber nicht souverän, wie dieser, der Pygmäen neben sich hat oder alle als solche betrachtet — noch den toten Duncan nennt er stets „den gnadenreichen". Macbeth sagt:

„Ich drang einmal so weit hinein in Blut,
Daß, sollt' ich nun im Waten stille stehn,
Rückkehr so lästig wär' als Vorwärtsgehn."

Ganz ähnlich äußert sich Richard III.:

„. . . Doch wie ich einmal bin,
So tief im Blut, reißt Sünd' in Sünde hin.
Bethräntes Mitleid wohnt nicht mir im Auge!"

Wie groß ist im Drama die Schwierigkeit der Ausmalung psychologischer Zustände und wie ist sie hier besiegt! Was der epische Dichter in langsamer Genesis und weitem Zeitraum geben darf, ist hier zusammengepreßt in den einen visionären Monolog mit dem schwebenden Dolche. Der Mordgedanke wird hier objektive Gestalt im Werkzeug, gewinnt einen visionären Körper, ähnlich den Hexen. Es ist kein Monolog, sondern ein ins Höchste gehobenes Zwiegespräch mit dem zur selbständigen Erscheinung gewordenen Dolche. Das ist eine Kraft der Dichtung, wie sie die Volkssage in andrer Weise gebiert, indem sie Naturkräften Gestalt und Geschichte gibt, oder auch wie das Volkslied z. B. die Haselstaude anspricht.

Und wie ist hier Landschaft, Tageszeit und Beleuchtung so organisch notwendig und so mit dem Jäger-

Digitized by Google

blicke in ein bezeichnendes Wort gefaßt! Wie oft wechselt Morgen, Abend und Nacht in dem Stück, und stets harmonisch mit den Zuständen! Schön war's, wie Dawison beim Tode der Lady mit dem Becher das Licht löschte und den Tag begrüßte. Der Seufzer aber bei der Todeskunde, und wie er sich getroffen niedersetzt, das war von ihm hinzugedichtet. Shakespeare fordert Farbe und die fortgehende Handlung bekennt Farbe, darum muß einfach dumpf gesagt werden:

„Sie hätte später sterben sollen."

Hätte Shakespeare einen Seufzer gewollt, so hätte er ihn artikuliert in Aussprüchen.

Ergiebig in Bezug auf Komposition wäre eine Parallele zwischen Macbeth und Othello. Macbeth ist mehr Thäter seiner That als der Mohr, er hat dadurch eigenes Interesse und braucht nicht heldenhaft herausgeputzt zu werden. Auch können darum die Mitwirkenden besser bedacht werden — hier vor allem die Lady — als dort Jago, der vom Dichter gewaltsam niedergehalten ist, um den Helden nicht zu paralysieren. Macbeth bewahrt dadurch eine persönlichere Haltung als Othello, den wir bei allen hervorgehobenen Zügen der Majestät doch kindisch düpiert sehen.

Bei Beginn des dritten Aktes ist Macbeth bereits König. Wie geschickt ist dies hinter die Scene verlegt! — das ist abgemacht, und nun geht's unaufhaltsam in die Höhe. Ein andrer hätte die Krönung sich nicht entgehen lassen. Shakespeare schert sich nicht darum, er eilt zum Morde Banquos — alles wieder plastisch. Dann die Erscheinung Banquos in der gewaltigen Scene sich erhebender Gewissensqual. Nicht in die erste That, son-

Digitized by Google

dern in ihre Folge, in die zweite That, ist die Peripetie verlegt, und nun zeigt sich die tiefste Tragik. Nicht der Geist des Königs erscheint Macbeth, sondern der Geist Banquos. Die Folgethat, und mit ihr das Vorwärts und Rückwärts erscheint lebendig vor uns; und auch rein sachlich ist die Erscheinung des ehemaligen Kriegskameraden, den wir als Teil des Helden in Erinnerung haben, viel eindringlicher und wirksamer als die des Königs. Mit der ersten That steht der Held sogleich gegenüber der ganzen Welt, alle gegen ihn und er gegen alle.

Im fünften Akt letztes Zusammenraffen. Wunderbar schön machte es Dawison, wie er, die Füße auf den Schemel gestellt, sich die Schienen anschnallen läßt und dabei königlich vornehm mit dem Arzte spricht. Und nach dem Sturze durch Macduff sprang er nochmals ganz auf und fiel dann erst tot nieder *).

*) Diese letzte Wendung muß eine Eigenmächtigkeit Dawisons gewesen sein; denn bei Shakespeare fällt Macbeth nicht auf der Bühne. D. H.

Digitized by Google

II.

Iffflands „Jäger".

6. Oktober 1855.
(Dresden.)

Gestern Iffflands Jäger zum erstenmal gesehen. Die ersten zwei Akte lassen sich gesund an, die Charakteristik als solche, diese biderben festen Naturen, die sich rasch geben und im Detail ausgeführt sind, lassen uns mit einem gewissen, nur von leiser Furcht gespannten Behagen ihren ferneren Schicksalen entgegensehen. Dazu weht uns ein gewisses Waldleben an, das heut noch illusionserzeugend thätig bleibt. Ueberhaupt hat das Kostüm des Soldaten und des Jägers auf der Bühne etwas Handliches und fest Ausgeprägtes. Wir haben in unserem bürgerlichen Leben wenig andere Stände, die sich so fest repräsentieren und so leicht in dramatische Aktion zu setzen sind: der Pfarrer ist an sich schon durch seine Haltung, die er haben muß, weniger dramatisch, der Beamte, der Bauer, der Gelehrte sind alle stillere Kräfte der bürgerlichen Gesellschaft. Aber hier sind die Jäger nur theatralische Masken, sie haben nichts Charakteristisches von ihrem Stande, als ein Hantieren mit Flinten.

Vom dritten Akt an beginnt ein völliges Auseinanderfallen des Stückes, es kommt die Religions-

Digitized by Google

geſchichte, die man nicht erwartet, alſo weder fürchtet noch hofft, und führt doch zu keinem Ziele; und ſagte der Pfarrer dem anweſenden Sohne nur einfach: dein Vater iſt einverſtanden — ſo wäre alles aus. Auch iſt die Religionsgeſchichte innerlich unwahr motiviert; die Förſterin ſagt ja, daß ſie Patin bei Friederike war, und jetzt wird ihr mir nichts dir nichts Fanatismus zugeſchoben! Nicht genug damit: ſie hat ſich ausgedacht, daß des Amtmanns Sohn die Friederike heirate, ihr Sohn aber Kordelchen, folglich iſt Kordelchen gleicher Konfeſſion mit ihrem Sohn —; wie konnte ſie dann mit dem Bruder Kordelchens, dem Amtmannsſohn, und Friederike eine gemiſchte Ehe wollen? Sie, die ſo religiös exkluſiv iſt, kann doch das vorher nicht überſehen haben?

Wir erwarten die natürliche Verwickelung durch die beabſichtigte Abholzung des Gemeindewaldes, und nun kommt ein ganz abſonderlich Anderes!

Ueberhaupt werden immer neue Motive angeſtochen und ganz ohne Konſequenzen. So auch die anfängliche Geſchichte mit dem Briefe des Amtmannsſohnes. Der Matthes iſt ein Böſewicht, weil er's iſt. Die Perſonen kommen und gehen unmotiviert und durch das ganze Stück zieht ſich widerwärtig das eine Mittageſſen. Die Zwiſchenſcenen mit den Schlägereien und dem Schreiber greifen gar nicht ein. Im letzten Akt iſt, um die Verwandlung zu ſparen, alles gewaltſam; das Kommen des Amtmanns wird damit motiviert, daß er hier, wo er gegeſſen, ſein Protokoll noch einmal läſe (!)*). Der

*) Hier muß die Dresdener Regie die Verwandlung eigenmächtig umgangen haben, die im Text vorgeſchrieben

Digitized by Google

Sohn kommt gegen alle Kriminalordnung und zuletzt wird die Lösung ebenso unmotiviert herbeigeführt. Die guten und die bösen Menschen sind Karikaturen — ja, der Förster selber bietet dem Amtmann zuletzt sein Vermögen, wenn auch mit halber Verwahrung, doch eigentlich als Bestechung*). — Kordelchen ist Karikatur, und das Verhältnis des Försters zu seiner schwatzhaften Frau oft durch und durch peinlich.

Und woher bei alledem dennoch diese Ausdauer auf der Bühne und diese Wirkung auf die Gemüter ohne einheitliche Handlung, ja, eigentlich ohne Handlung überhaupt?

Es ist vor allem die breite Detailmalerei, die die Schauspielkunst als solche hervorruft und hebt, wie es in der bildenden Kunst bloße Farbenbilder gibt, und dieses breite epische Sichdehnen gibt ein Behagen gegenüber der atemlosen Hastigkeit des modernen Dramas. Es ist wunderbar, wie leicht das Theater die Kunstfrivolität verbirgt, und wie diese besonders von dichtenden Schauspielern geschaffen und gehegt wird. Denn frivol ist dieses motivlose Zusammenwürfeln, dieses Effektemachen durch die Flachmalerei ohne Hintergrund, ohne Tiefe, ohne innere Notwendigkeit. Dieses plötzliche Umschlagen der Situation und der Empfindungen wirkt blitzartig und entzündet scheinbar den Zuschauer, wenn er auch

---

ist. Das gibt dann allerdings ein sonderbares Zusammentreffen im Hause des Oberförsters. D. H.

*) Das muß gleichfalls auf einer thörichten Eigenmächtigkeit der Dresdener Regie beruht haben, denn im Iffland'schen Texte findet sich nichts davon. D. H.

Digitized by Google

nachher bei Besonnenheit merkt, daß es nur ein kalter Schlag war.

Hierzu kommt noch in der Wirkung die derb und grell aufgetragene Ehrenhaftigkeit, die unmittelbar ins predigerhafte Moralisieren hineingreift und mit der Kunst nichts zu thun hat. Schließlich aber gibt dabei eine gewisse historische Rücksicht heutzutage den Ausschlag. Das führt uns ein Bild der ehedem im Schwange befindlichen Hudelei des Volkes durch Amtmann und Amtsdiener vor, und der Pfarrer ist — im Gegensatze zu heute — der Vertreter der Humanität.

Wo ist heutigentages ein Stück der Modernen, das unsern Enkeln unser Leben so veranschaulichte wie dieses uns das unsrer Vorfahren?

Mit dem Vorführen des vergangenen Lebens haben wir zugleich eine gewisse nachklingende Freude: an diesem und diesem haben sich deine Vorfahren ergötzt, erbaut! Die Kritik ist durch eine natürliche Pietät befangen. N(ina)*) weinte beim Anhören eines Musikstückes**), das einst ihr Vater so sehr geliebt hatte.

---

6. Februar 1878.
(Berlin.)

Gestern nach weiß nicht wie langer Zeit Ifflands „Jäger" wieder gesehen. Das spielt sich so leicht, ist alles theatralisch so geschickt gerichtet und es gibt lauter

---

*) Auerbachs zweite Frau, geb. Landesmann, Schwester von Hieronymus Lorm. D. H.

**) „Am Rhein, am Rhein, da wachsen unsere Reben", im IV. Akt. D. H.

Digitized by Google

ſogen. gute Rollen. Das iſt etwas wohl Anzuerkennendes, aber es bleibt eben bei den Rollen und keine Handlung von innerer Geneſis, von zwingender Notwendigkeit iſt da.

Erſchreckt hat mich, wie Otto Ludwig in ſeinem ſo grandioſen „Erbförſter“ ganz ähnliche Situationen hat, freilich iſt er ein Dichter, und was für einer! Und Iffland iſt ein Schauſpieler und Schauſpielmacher. Was liegt dieſem an Motiven, an logiſchen und pſychologiſchen Naturnotwendigkeiten? Jeder Auftritt hat ſeinen Effekt und weiter ſoll's ja nicht, es wird eben geſchauſpielert in und mit aller Ehrbarkeit.

Da ſchneit zuerſt der Religionskonflikt herein, er macht in Toleranz und wird dann in die Ecke geſchleudert, abgethan. Daß wir die Förſterin zuerſt in eifrigem Religionsbetrieb ſehen mußten, um dieſe Folge anzunehmen, danach wird nicht gefragt; es handelt ſich ja nur darum, altmütterliche Mätzchen anzubringen.

Dann kommt das Motiv mit der Heirat Kordelchens; keine Sekunde wird an die Möglichkeit geglaubt, aber es wirkt und gibt Kontraſte — fertig und in die Ecke damit!

Dann kommt die Tötung, bis ins äußerſte geſpannt: es iſt zuletzt ein Mißverſtändnis, der Getötete iſt nicht tot — fertig, in die Ecke!

Keines der drei Motive kommt zum Austrag. Wozu auch? In dem ganzen Stücke knallt kein Schuß, es iſt alles blind geladen, oder das Pulver wird von der Pfanne geblaſen. Kann der ſchurkiſche Amtmann Zeck denn einen andern Bericht machen? Und was will der Förſter mit ſeinem Gold-auf-den-Tiſch-legen und

Digitized by Google

offenen Bestechungsversuch? Ei was! Wir spielen ja nur Theater!

All das Aufnehmen und Wegwerfen der Motive ist eben eine andre Form der theatralisch beliebten Verkleidungen, bald diese, bald jene Kostümmaske, um die Vielseitigkeit der schauspielerischen Kunst zu zeigen. Die Schauspielkunst, die nur Mittel ist, wird Zweck. Warum aber wirkt das Stück noch und ist bleibend? Weil die Personen als solche den Stempel der Wirklichkeit tragen, in den guten freilich idealisiert und in den schlechten karikiert, aber immer doch noch physiognomisch wirklich. Besonders aber, weil das Stück technisch überaus klug gebaut ist, es verbindet beständig Behagen, Einsitzen in den Moment und Spannung dabei. So ist z. B. das Festmahl und seine breite Vorbereitung sehr anheimelnd, aber jede mitwirkende Person hat dabei ein geladenes Pistol mit gespanntem Hahn in der Tasche, das jeden Augenblick losgehen kann. In diesem Betracht ist von dieser künstlichen Kunst viel zu lernen.

Digitized by Google

III.

Goethes „Iphigenie“.

10. Oktober 1855,
abends vorher Iphigenie gesehen.
(Dresden.)

Wie rein und durchgeklärt das alles! Wie sind manche Aussprüche zu sprichwörtlichen Erkennungssymbolen der Gebildeten geworden! Indem Goethe geradezu den Chor beiseite läßt und alles getragene Pathos in die handelnden Personen verlegt, vermeidet er und lehnt er ab jeden vergleichenden Anspruch mit der eigentlichen Antike, und seine Gestalten werden dadurch bewegter, subjektiver und individueller. Dabei herrscht dennoch jenes antik Maßvolle, jenes nicht in unruhigen leidenschaftlichen Gesten sich Bewegende, es bleibt alles innerhalb der Grenzlinien der Plastik (hier auch der seelischen); es ist die mäßige Bewegung, die sich als Ruhe fassen läßt, sei sie die Ruhe nach einer vorangegangenen oder die Ruhe vor einer beginnenden scharfen Bewegung. Das ist jenes glückliche Mittelleben, das den Beschauer und Hörer mit jenem eigenen Frieden erfüllt, der geeignet macht, das, was das Leben so scharf und erschütternd ausprägt, in künstlerischer Fassung durchzuempfinden und sich dieser Empfindung, und sei sie auch eine schmerzliche, als Innewerden der Fülle des Lebens zu erfreuen. Es

Digitized by Google

ist das Erkennen in der ursprünglichsten wie in der umfassendsten Bedeutung des Wortes.

Was in der Iphigenie hier als Vorzug erscheint, als richtiger Treffer zur Kundgebung der Nachempfindungen der klassischen Welt, ist im Tasso, der in ähnlicher Stimmung gehalten ist, ein Nachteil; hier müssen wir schärferes Aufeinanderprallen verlangen.

Und warum macht aber Iphigenie doch nicht den reinen Eindruck, den uns die eigentliche Antike hinterläßt? Es ist etwas Canovaartiges darin, etwas von Entkleidung statt natürlicher Nacktheit, wir sehen noch Spuren der abgelegten Schnürbrust und nicht die volle in der Nacktheit ausgeturnte Erscheinung.

Goethe wollte nicht mit der Antike konkurrieren, so wenig als Thorwaldsen; er hat nur in der Nachempfindung und Nachgestaltung der Antike die Errungenschaften der modernen Kunst ausgestalten wollen und dadurch einerseits mehr, andrerseits weniger gegeben als die Antike.

Noch ist auch tief bedeutsam, wie Goethe hier den hohen Spruch: „Das ewig Weibliche zieht uns hinan", durch die erlösende Kraft Iphigeniens plastisch zeigt. Er hat die Furien in Orest selbst verlegt und ist dadurch schon an sich moderner, ideenhaft psychologischer, und Orest wird erlöst dadurch, daß Iphigenie an ihn glaubt; sie erhebt ihn damit, und der Familienfluch wird gesühnt, indem aus diesem Geschlechte sich ein Weib in tadelloser Reinheit, wie eine lebendige Göttin, wie die keusche Diana selbst, ausbildet; und eben damit, daß Iphigenie den Versuch der Lüge überwindet und ihn von sich wirft, sühnt sich der gegenwärtige Konflikt und

Digitized by Google

alles mit ihm. Es gibt keine schönere Verklärung der Wahrheit, für die die Alten keine Gottheit als spezielle Vertreterin abscheiden konnten, weil die Wahrheit die Immanenz aller Dinge ist. (Es ist aber auch, weil die Wahrheit eine Abstraktion ist; und erst später, als man im Verfall zur Allegorie griff, wurde eine ἀλήθεια bei den Griechen und eine veritas bei den Römern ausgebildet.)

Nachschrift vom 5. März 1856.
Nach der Aufführung.

Solche Dramen gehören nur einem Publikum, das kein theatergängerisches ist und daher tempelhaft gefaßt werden kann. Da sieht man zur Freude, was doch noch an Reinheit und Hoheit der Welt zu geben ist. Die abstrakte Weisheit des Chors ist in die Personen selbst verlegt und die Sprache selbst ist weiß und schmiegsamfaltig wie das Gewand. Groß war die B(ayer)-B(ürck), schwach E(mil D(evrient).

Digitized by Google

IV.

Goethes „Egmont“.

11. Oktober 1855.
(Dresden.)

Das Leichtlebige, das den Charakter des Helden bezeichnet, ist auch der Charakter des Dramas in seiner lockeren, aber im Einzelnen immer anmutenden Anlage mit seinem musikalisch-visionären Abschlusse. Die Scenen reihen sich aneinander und füllen sich immer mit dem edelsten Inhalte aus, Tag und Stunde bringt da alles von selbst. Im Ganzen ist ein episch-lyrisches Behagen oder eigentlich eine musikalische Grundnatur: das lebt, so lang es klingt, und dann ist's vorbei; kein Vorher und kein Nachher; aber so oft die ruhenden Saiten angeschlagen werden, ertönen die wundersamsten wie die charakteristischsten Laute. Der Dichter und der Held verlassen sich auf ihr schönes Naturell, dem zur gegebenen Gelegenheit das Rechte sich ergibt; nichts von einem festen Programm, es wird immer nur das Nächste gelebt, aber das ganz und voll.

Hätte Goethe eine straffe dramatische Komposition angewendet, so wäre dieser rein als Natur lebende Held mit seinem sorglosen in den Tag Hineinleben unmöglich. Der Gegensatz eines in feinen Maschen geknoteten und dann sich zusammenziehenden Netzes hätte den frei flie-

Digitized by Google

genden Vogel, der damit gefangen wird, zu vorherrschend mitleidbedürftig erscheinen lassen. Eine feste Handlung hätte den bloß sich auslebenden Helden gedrückt und erdrückt, seine Sorglosigkeit wäre bloß als nackte Schwäche erschienen und nicht in ihrer liebenswürdigen nobeln Instinktivität.

Es war ein kühnes Wagnis, mitten im Belagerungszustand der Gemüter, während eine ganze Nation sich unter feindlich aufgefahrenen Kanonen sieht, ein reines Individualleben dreinzupflanzen oder, wie Egmont in andrer Weise sagt, „sich selbst in seine Arme zu fassen".

Goethe hat hier wie im Dichtertraume vorahnend sein eigenes Verhalten während der Schlacht bei Jena vorgezeichnet und fixiert. Und wenn wir das bedenken, sehen wir in jene Magie des Lebens, wo spätere Ereignisse oft wie vorher geträumt erscheinen.

Egmont hat etwas von Werther, in diesem Sichausleben, wie es gehen mag; nur ist Egmont weltmännischer und natürlich auch etwas dramatischer als Werther. „Leb ich nur, um aufs Leben zu denken? Soll ich den gegenwärtigen Augenblick nicht genießen, damit ich des folgenden gewiß sei, und diesen wieder mit Sorgen und Grillen verzehre?" Das sagt Egmont mitten in der Revolution.

Weil Goethe den eigentlich hochtragischen Kernpunkt des Stoffes nicht behandeln konnte, oder wegen des „Aufreibenden", das die dramatische Arbeit hat, nicht behandeln wollte, darum hielt er sich an das Episodische, machte aus der großen Aktion ein Genrebild, reizend und voll höchster Poesie, aber es liegt *neben* der Sache, nicht inmitten derselben. Es liegt eben soviel

Digitized by Google

Selbſterkenntnis als, objektiv genommen, Unzulänglichkeit hierin.

Auch Maler haben bei großen Aktionen in ſich lebende Gruppen, Kinder u. ſ. w. eingefügt, aber nur epiſodiſch; und hier liegt der Hauptwiderſpruch dieſes Stückes. Egmont iſt nicht Epiſode in dieſen Vorkommniſſen, er iſt an die Spitze geſtellt, und verhält ſich doch epiſodiſch, und alles noch ſo geſchickte Hineinverweben durch die Reden der Leute, durch das Drängen Klärchens, erlöſt ihn an ſich nicht aus der Epiſode.

Das iſt alles aus dem Grundfehler entſtanden, weil Goethe keinen kernhaften Bürger gezeichnet und mit hinein verſchlungen hat; und wenn Egmont zu Alba ſagt: „Ich kenne meine Landsleute, es ſind Männer, wert, Gottes Boden zu betreten, ein jeder rund für ſich, ein kleiner König, feſt, rührig, fähig, treu, an alten Sitten hangend", ſo iſt das alles vom Helden und vom Dichter einfach eine Lüge. Wir haben nichts davon geſehen. Wir haben lauter Lumpenpack vor uns.

Wie anders auf dem Bilde von Gallait, wo die Schützen die Leichen Egmonts und Hoorns begrüßen. Das ſind Männer, aus deren Antlitz wir die Zuverſicht ſchöpfen, daß ſie das ſpaniſche Joch brechen werden. In Goethes Egmont iſt das Volk, ſtreng genommen, eigentlich überflüſſig, und als Staffage wirkt es nur ſtimmungshaft auf den Matador im Mittelpunkte, wie dieſer auf die Gruppen; eigentlich bewegend wirkt keines auf das andere. Ja, der Moment, wo eine notwendig erſcheinende dramatiſche Gipfelung eintritt, iſt gegen alle erwartete dramatiſche Aufeinanderwirkung wie gefliſſentlich umgebogen. Mit welchen Phraſen ſpeiſt Egmont das

Digitized by Google

Volk ab! Aber bei der ganzen Anlage des Dramas durfte eben hier kein wirkliches dramatisches Moment kommen.

Wie wunderbar zeigt sich aber wieder im Einzelnen die universelle Menschengröße Goethes!

Wie Spinoza sagt, daß die Welt eine Substanz sei, die uns als solche nur in zwei Seiten, Ausdehnung und Denken, erkennbar ist, so erkennen wir die Substanz Goethes gleicherweise immer wieder als die zweiseitige: Götz und Weislingen, Carlos und Clavigo, Antonio und Tasso, Egmont und Oranien, Eduard und der Hauptmann, und zuletzt Faust und Mephisto, wie verschiedene Strahlenbrechungen, immer dieselben immanenten zwei Seiten!

Und wiederum hat Goethe uns die deutsche Maid gezeichnet, wie nur Lukas Kranach und Holbein in ähnlicher Weise: Klärchen, Gretchen, Dorothea.

Im Drama Egmont zeigt sich, wie ansprechend das Werk eines Genius sein kann, das von den gewohnten Zwecken abweicht. Im 3. Akte, und so auch im 5., schreitet die Handlung um keine Linie vorwärts, und doch ist sie so zauberisch anhauchend!

Erbärmlich ist es, daß hier Margarete von Parma ausgelassen wird.

In Emil Devrient zeigte sich wieder seine raffaelische Natur; das ist Gestalt, Ton und Bewegung von einem unaussprechlichen Adel; während Dawison vorherrschend charakteristisch, gewaltig ist, wenn man so sagen kann, an den Stil Michel Angelos erinnert.

Digitized by Google

Ergiebig wäre noch eine Vergleichung zwischen Egmont und Tell. Hier wie dort das subjektive Heldentum, aber Schiller wurde doch dazu gedrängt, das gesamte Volk zum Helden werden zu lassen. Egmont und Tell haben etwas vornehm Isoliertes, jener geht seinen eigenen Weg in seidenen, dieser in nägelbeschlagenen Schuhen. Die Geschehnisse des passiven Egmont wie die That Tells sind persönliche, und doch stehen sie mitten innen in gleichbewegten Gruppen. Das lebemännische Märtyrertum Egmonts wie die Eigenthat Tells steht nur in sachlichem Zusammenhange mit Leiden und Thun der Gesamtheit. Beide sind bis zum letzten Zwange loyal, Tell in angewohnter bäuerischer Unterthänigkeit, Egmont in aristokratischer Gewöhnung und aus jener ästhetischen Souveränetät, die ihn die flagranten Genter Aufstände gegen seinen Sekretär als „Ungezogenheiten und Tollkühnheiten" bezeichnen läßt.

Ist es ein absolutes Erfordernis des im Vordergrunde stehenden dramatischen Helden, daß dieser nur aus sich handle? Hätte es Tell geschadet, wenn er ein einfacher Mitrater in der Reihe auf dem Rütli gewesen wäre, hätte es nicht vielmehr seiner isolierten That, die dadurch noch mehr den Charakter des Meuchelmordes gewinnt, einen Teil des Makels benommen? Hätte Goethe, obgleich er dem eigentlich revolutionären Charakter des Themas aus dem Wege geht, nicht mit Wahrung dieser Reserve vor dem Auftreten Oraniens einen tüchtigen Bürger oder eine geheime Deputation ratserholend und Egmont warnend auftreten lassen können, wodurch dann, zuerst durch den Brief Olivas, dann durch den Bürger, und zuletzt durch Oranien eine steigende, Ge-

Digitized by Google

wicht auf Gewicht häufende Spannung sich hätte bewirken lassen?

Goethe fühlte bei seinem ursprünglichen Anfassen des Tellstoffes, daß Tell eigentlich ein epischer Held sei, er wollte ihn als eine behäbige Personifikation des Demos fassen, und doch hat er den Egmont in einer wenn auch scheinbar entfernten, doch ähnlichen Fassung isoliert gehalten.

---

15. Oktober.

Und noch eine abseits liegende Anmerkung drängt sich hier auf.

Es war die Zeit des in der Philosophie herrschenden kategorischen Imperativs. Die Dichtung aber kann keinen im starren abstrakten Moralprinzip sich haltenden Helden verwenden. Die Abspiegelung der lebendigen Bewegung durch die Kunst bedarf eines lebendig bewegten Subjekts, das das Gesetz seines Handelns aus sich nehmen will, das einerseits hierzu berechtigt ist, insofern das allgemeine Gesetz in ihm ruht, und das andererseits in den Weltkampf verwickelt wird, in ihm untergeht oder in ihm aufgeht, insofern es die Weltgesetze herausfordert und ihnen widerspricht. Die Dichtung bedarf der Originale, die aus sich handeln; setzen sich die Originale in kleinlichen, schlechtweg subjektiven, offenbar widersinnigen Widerspruch mit der Welt, so werden sie komisch; ist der Gegensatz ein großer, ideal berechtigter, relativ subjektiver, so sind die Originale Helden. Ein Held, der ein unbeugsames und unbestreitbares Moralgesetz wie den kategorischen Imperativ in sich darstellte, wäre kein tragischer, sondern nur ein trauriger,

Digitized by Google

der die Versöhnung durch Kundgebung anderseitiger Berechtigung ausschlösse und uns nur die jammervolle Empfindung einflößte, daß die absolute Wahrheit undurchführbar sei. Das Leben aber, und durch dasselbe die Kunst, stellt uns nirgends das Absolute dar, sondern immer gebunden an Subjektivitäten. Es wächst kein Mehl als solches, sondern dieses mit Stroh und Spreuhülse, und dieses muß ausgedroschen und Menschennahrung daraus gezogen werden.

Darum wehrte sich schon Schiller, der treue Kantianer, aus poetischer Widersacherei gegen den kategorischen Imperativ, weil er die individuelle, die subjektive Beteiligung und Bethätigung ausschließt. Ein dichterischer Held muß seinen Schwerpunkt in sich haben, in der Komposition seiner Natur und Ueberzeugung, er kann nicht auf einem zur Abstraktion gewordenen losgetrennten Prinzip stehen. Die Immanenz des allgemeinen Gesetzes muß mit der subjektiven Natur gemischt und von ihr alteriert sein.

Wäre es möglich gewesen, den kategorischen Imperativ zu einer plastischen Göttergestalt auszubilden, so hätte sich damit ein dem Antiken entsprechendes Drama aufbauen lassen. Die Alten haben die Götter als solche nicht in Scene gesetzt, denn sie sind unbewegt wie ein Moralprinzip oder mehr noch wie ein Naturgesetz; die antiken Menschen, obgleich minder individuell und mehr eingeschlossen in einen typischen Gesamtcharakter als die modernen, handeln dennoch in Passion und unterliegen dem absoluten Gesetze der Götter.

Goethe, der eine natürliche Aversion gegen alles starr Abstrakte hatte und sich rein als Natur hegte, machte

Digitized by Google

auch den Egmont zum fast diametralen Gegensatz gegen den kategorischen Imperativ; und Schiller konnte den Tell auch nur Inversionen aus jenem Prinzipe machen lassen, schließlich aber handelt Tell doch nur wieder in subjektivem Pathos und muß nach den gegebenen Bedingungen von Schicksal und Persönlichkeit verfahren.

Es kommt alles auf den Lessingschen Satz hinaus, daß die Wahrheit nicht für den Menschen ist, sondern nur die Wahrhaftigkeit, das Handeln und Erkennen in der Einheit mit sich, und daraus bildet sich die Vielfältigkeit des Lebens und der Kunst.

Nur in hellen und wolkenfreien Stunden kann man sich nach der Sonnenuhr eines Moralprinzips richten, in Nacht und bei bedecktem Himmel mißt sich das Leben wieder nach den Herzschlägen. Der Mechanismus der Taschen- und Standuhren reicht da nicht aus und wird übersehen, und die Herzschläge sind bald beschleunigt, bald retardiert; und es wird sich für verschiedene Zeiten, Geschlechter und Individuen schwer oder vielleicht nie ein absolutes Taktmaß finden lassen.

Digitized by Google

V.

Shakespeares „Viel Lärm um nichts".

26. Oktober 1855.
(Dresden.)

Man könnte bei der Erklärung, namentlich der phantastischen Stücke Shakespeares, ebenso gut herausfinden, daß Shakespeare alles oder auch nichts damit deuten wollte und dann wieder begrifflich erklären: Alles ist nichts und nichts ist alles. Zügellose Planmäßigkeit und planmäßige Zügellosigkeit, philosophische Purzelbäume, eiskalter Lavastrom — das alles scheint möglich zu werden in der Art, wie Shakespeare schnellverbundene Begriffspaare mit einander tanzen, sich drehen und changieren läßt.

Shakespeare ist so reich wie die Natur und ebenso wenig begrenzt-teleologisch. Was uns so erscheint, wird durch Ermittelung des zu Grunde liegenden Programms vollständig erklärt. In Shakespeare wie in der Natur ist jedes Produkt tausendfältiger Erklärung und Verwendung fähig. Es zeigt sich ja auch gerade jetzt, daß jede Kunstperiode ihn sich neu malt, jede will ihren selbstgesehenen Shakespeare haben.

Die schwungvolle Phantasie waltet unbeschränkt, aber das ästhetische Professorentum steht auf gleicher Linie mit den Rüpeln dieses Stückes, mit den Gerichtsboten

Digitized by Google

und Nachtwächtern, die den Herrn Mißgestalt oder, wie man hier sagte, die Tante-Sie (für Phantasie) genau kennen und vor Gericht protokollieren wollen*).

Die Natur und ihr folgend die Kunst hat vieles hervorgebracht, was uns bloß als Farbenergötzung erscheint, in sich und in der Zusammenstellung. Aus vielen

---

*) Bezieht sich auf Akt III, Scene 3, wo Borachio seinem Freunde Konrad den schändlichen Anschlag des Prinzen Don Juan erzählt. In seinem Wortspiel über den Kleiderschnitt sagt Borachio:

Tush! I may as well say the fool's the fool, but see'st thou not what a deformed this fashion is?

Darauf sagt die den Borachio belauschende Wache, ihn mißverstehend:

I know that Deformed!

Das übersetzt Alex. Fischer wörtlich folgendermaßen:

Borachio ... Aber siehst du nicht, welch ein ungestalteter Dieb diese Mode ist?

Wache. Ich kenne den Ungestalten.

Benda übersetzt: „Ich kenne den Stalter." — Simrock ist etwas freier: „Aber siehst du nicht, welch ein scheußlicher Dieb dieser Schnitt ist?" — „Ich kenne den Scheußlich." — Am weitesten weicht, und zwar nicht glücklich, vom Text die von der Shakespeare-Gesellschaft revidierte Schlegel-Tieck-Ausgabe ab. Sie schreibt:

Borachio. Ach was, das heißt eben so viel als ein Narr ist ein Narr. Aber siehst du denn nicht, was für ein grotesker Spitzbube diese Mode ist?

Wache. Ei, den Herrn Grotesker kenne ich.

Aus alle dem geht hervor, daß das Wortspiel mit Deformed unübersetzbar ist. Auerbachs Bemerkung zeigt, daß man es in Dresden durch das andre Wortspiel: Phantasie — Tante-Sie ersetzt hatte, was denn allerdings zur Unverständlichkeit die Geschmacklosigkeit fügt. D. H.

Digitized by Google

Blumen läßt sich kein Thee absieden, wie sich aus vielen Dingen keine medizinische oder philosophische Abstraktion erzielen läßt, das farbige Leben genügt. Die überweisen Aesthetiker sind wie die Kinder, die alles für eßbar halten und zum Munde führen.

Es gibt in der bildenden Kunst, aber auch in der dichtenden, — hier nur seltener — Farbenbilder, bei denen der Künstler rein in Lichteffekten und Farbenzusammenstimmungen schwelgt; und die phantastischen Stücke Shakespeares, die er besonders gerne in die sammetene und seidene mittelalterliche italienische Welt verlegt, sind solche Koloritbilder. Sammet und Seide wird psychologisch meisterhaft gemalt, in keckem, übermütigem Verbrauch von Licht und Schatten geschwelgt.

Und gleicherweise geben die andern Künste dabei parallele Deutungsmotive. Wie in der Architektur des Rokoko und der Renaissance mit der Schwere des Materials ein keckes Spiel getrieben, der Stein gewissermaßen von seiner Gravitation erlöst wird und im ganzen die bloße Ausbreitung der Pracht als Zweck erscheint, so sind auch die Bedingungen des sozialen Lebens, die Menschenschicksale, ihrer Schwere entkleidet; es werden keck gebogene Figuren und Gruppenverbindungen geschnitzelt und gemeißelt, die überstrotzende Fülle der Phantasie thut sich ein Genüge, und der Bau, der doch allerdings seine festen Linien haben muß, scheint nur da zu sein, um seine geometrischen Verhältnisse nach launischer Prachtliebe zu variieren.

Noch ergiebiger aber ist die Vergleichung mit der Musik bei diesen Produkten, wie schon an sich die Musik

Digitized by Google

mit dem Worte tonverwandt ist. Es ist nicht zufällig, daß in diesen Stücken immer Musik hereintönt und vieles darauf hinausläuft, so daß Scenen und Gesamthandlungen oft nur wie dialogische Vorbereitungen und Schlichtungen zu Tanz und Gesang erscheinen; es liegt auch in der Stimmung ein musikalischer Grundton, in der allgemeinen, wie in der besonderen, wo sich oft der spielende Empfindungsausdruck ganz wie kolorierter Gesang gibt. Und wieder wie in der reinen Instrumentalmusik wird nur das allgemein Elementarische des Empfindungslebens bezeichnet und angeregt, die Personen ließen sich in Instrumente übersetzen. Claudio und Hero sind Flöten, Leonato und sein Bruder Baßgeigen, Benedikt Geige oder Bratsche, Beatrice Piccolo, der Mönch Pauke u. s. w. Oder — natürlich alles mit gehöriger Einschränkung gedacht — die Alten Baß, Hero Sopran, Claudio Tenor, der Gerichtsdiener Baß-Buffo u. s. w. In dieser musikalischen Fassung ist das reine Empfindungsspiel leichter zu denken und alle übermütigen Angriffe sind leichter gedeckt.

Und welch eine glückselige Champagnerlaune ist hier gestaltet! Das knallt, das perlt, schäumt und kitzelt und spielt die ganze Tonleiter des berauschten Lebens ab, der böse Zechgenosse macht Zerwürfnis und stiehlt sich weg, und die Personen sind die Vertreter der wechselnden Stimmungen beim Trunke. Da sind die Lyrik und der schnalzende excentrische Humor, die vorüberklingende Elegie und der derbe Blödsinn zu Personen geworden: eine Person ist der Blick, der träumerisch ins Glas sieht, eine andere die Bewegung, die es hochschwingt und austrinkt, und eine andere das vor Urbehagen sich wälzende

Digitized by Google

Gelächter, und wieder eine andere die halb bewußte, halb unbewußte Verdrehung seiner eigenen Gedanken und Worte, wobei man nicht mehr weiß: sind die Gedanken im Glas oder im Kopf?

Bemerkenswert ist, wie dieser Benediktsche Humor, der pathetische Zustände mit Scherz behandelt, die eigentliche Quintessenz der Romantik geworden ist. Deren Niederschlag zeigt sich noch in Gustav Freytags Hauptfiguren; Bolz und Fink sind ganz Benedikt und jener hat sogar eine Liebesscene, die der Benedikts ganz ähnlich ist.

Die Handlung ist dabei natürlich eine äußerst leichte und spielt mit allem, selbst mit dem Tragischen; die Erdenschwere ist abgelöst und alles ist glückseliger Spuk.

Wer je etwas angetrunken am hellen Mittag durch die Straßen ging, wo das Menschentreiben sich fortbewegt, und er sieht alles mit einem leichten Duft und Nebel bedeckt und er lächelt vor sich allem entgegen, der wird die freie bewegte Laune dieses Phantasiespiels in sich begreifen und fassen.

Es erscheint wunderbar und ist doch ganz naturgemäß, daß der Dichter, der die Nachtseiten und unbeugsamen Härten des Menschenlebens in ihrer ganzen Kraft empfunden und gestaltet hat, sich auch in diesem freien Rausche so wonnig bewegt. Was er in der lichtesten Nüchternheit tragisch verwendet, steigt ihm hier wieder auf und er spielt frei damit; und wie man in solchen Stimmungen aus seiner persönlichen, so macht er hierbei aus seiner poetischen Würde einen Scherz. So spielt Shakespeare hier in übermütigem, selbstvergessenem

Digitized by Google

Leichtſinn mit der Gruftſcene aus Romeo und Julie. Indes iſt dabei auch dieſes nahe Heranrücken des Tragiſchen an das Heitere, das Aufſpielen einer Totenklage im Luſtſpiel, einer jener reinen Farbeneffekte, die ich oben bezeichnete.

Und daß Shakeſpeare dieſe, eigentlich nicht zu haſchende Champagnerlaune feſtzubannen vermochte, iſt nicht das Geringſte ſeiner Meiſterſchaft. Und wie verſteht er dabei die Empfindungsbewegung des Zuſchauers in Atem zu halten und wieder ausruhen zu laſſen, um neue Kraft zu ſammeln; er reitet bald Trab, bald Schritt, bald Galopp und macht auch die ſehnenſpannendſten Capriolen.

Und wie miſcht er die drei Elemente: die Phantaſtik, den Realismus und den Clownismus! Sein Pegaſus fliegt und ſchreitet, wie er ihn regiert.

Und wieder laſſen ſich aus dieſem muſikaliſchen Launenſpiel ethiſche Geſetze abſtrahieren. Hero und Claudio hatten die Erfüllung ihrer Liebe zu leicht und müſſen ſie durch einen am Rande der Tragik hinlaufenden Konflikt erſt verdienen und gewinnen, während Benedikt und Beatrice den Ringkampf vor der Gewinnung vollenden.

Es iſt offenbar, daß Shakeſpeare darum ſo reich iſt, weil dieſe Schöpfungen nicht von ihm allein ausgingen. Eine Vergangenheit und eine belebte Künſtlergenoſſenſchaft arbeiteten mit; er nahm nicht nur vorhandene Stoffe und Bearbeitungen frei auf ohne Autorſchaftsſkrupel, auch ſeine Kunſtgenoſſen arbeiteten im lebendigen Spiele mit — darauf iſt vieles angelegt — und das Extemporierte wurde fixiert. Hieraus erklärt

Digitized by Google

ſich etwas davon, daß Shakeſpeare ſo reich iſt, wie die Bibel und wie Homer; eine ganze Zeit und eine Genoſſenſchaft waren ſeine Mitarbeiter, und darum iſt er und ſein Produkt größer als ein Individuum und ein individuales Produkt.

Unvergleichlich ſchön, ganz in Shakeſpeare geboren, war Dawiſon.

Digitized by Google

VI.

Freytags „Journaliſten".

28. Oktober 1855.
(Dresden.)

„Mehr Uebermut als Kraft", ſagt Bolz von ſich, und das iſt auch der Charakter der ganzen Purzelbaum ſchlagenden, forciert humoriſtiſchen Dichtungsart. Dieſe Manier des ſouveränen Spiels mit dem Ernſt des Lebens und ſeinen ſchweren Eindrücken, dieſes höhere Schindludertreiben in eleganter Burſchikoſität erregt nur ein bitterſüßes Lächeln, kein volles und ganzes Lachen. Es iſt eigentlich doch nur die lebensunfreudige Ironie der Romantiker, aber teils unwillkürlich, teils geſchickt verbunden mit handfeſter Realiſtik. Ja ſogar die eigentümlich Heineſche romantiſche Ironie als Selbſtauflöſung bricht oft und oft durch, und geradezu widerlich iſt es, wenn Bolz in der Erregtheit Oldendorfs ſagt: „Schöner Moment" u. ſ. w.

Wer in künftigen Zeiten, ohne die Bewegungsjahre von 48 und 49 mit erlebt zu haben, dieſes Stück ſähe, würde nur ein ſchielendes Bild des damaligen gewaltigen und innerlichſt bewegten Treibens gewinnen, denn mitten in die Bewegung iſt die ironiſche Blaſiertheit geſtellt, die erſt viel ſpäteren Datums oder vielmehr eine Erweckung der inmitten der Revolution abgethanen, dann aber

Digitized by Google

wieder auflebenden, eigentümlich verzweifelten Lustigkeit ist. „Noch eine Auster, und dann leb wohl, du schöne Welt.“ Reitgertenschnalzen quand même! Der Dichter hat es absichtlich vermieden, die beiden Parteien bestimmt zu kennzeichnen, wenn er auch offenbar alle Ehrenhaftigkeit auf Konto der „Union“ stellt. Der „Coriolan“ hat einen Kandidaten, der sich dem Kriegsminister zulieb wählen lassen will, und doch lassen Namen und Personen wieder andres vermuten. Durch dieses Unkenntlichmachen der Parteien hat der Dichter die Handlung vom rein Politischen befreit und im Psychologisch-Sozialen fixiert, dadurch verbleibt alles mehr dem poetischen Genuß anheimgestellt. Und das ist und bleibt dankenswert, daß der Dichter das Bild eines modernen Journalisten aufstellte, frisch und farbig und von ganz neuer Lebenskenntlichkeit, wie es bisher nicht da war. Aus Uebermut und um der leichten dramatischen Typierung willen, macht er indes aus dem jüdischen Litteraten Schmock eine komische Schnitzelei, die gerade der Thatsache gegenüber, daß viele Juden tapfer und treu in der Journalistik wirkten, nicht anders als tendenziös zu nennen ist.

Die Doppelhandlung: Wahlkampf und Journalverkauf ist nicht fest genug ineinander verbunden, und das zweite Element ist nur frischer Vorspann. Dazu ist eine gewisse Harthäutigkeit der Menschen unbegreiflich: der Oberst wirft mit „gemein“ u. s. w. um sich; und überhaupt lassen sich Bolz und seinesgleichen zu viel gefallen. Daß die letzte Liebesscene an Shakespeares Benedikt erinnert, habe ich schon diese Woche bemerkt.

Indes wirkt die ganze frische und rapide Art der

Digitized by Google

Handlung und Darstellung immer bestrickend, und so werden wir während der Beschauung kaum der innerlich geteilten Empfindung inne. Dazu kommt eine äußerst verständige Gipfelung der Scenen und ihrer Folgenreihe, jeder Charakter spielt sich aus — und davon ist viel zu lernen! — jedes Motiv entfaltet sich in überraschender Konsequenz — und hierin liegt auch eine achtungswerte Divergenz von der Romantik mit dem bloß genießelnden Herumschmecken; es ist hier ernste Arbeit, die sich den Bedingungen der inneren und äußeren Konsequenzen nicht entzieht, sondern ihnen gerecht zu werden sucht.

Sprühend und voll Elastizität war E. D. (Emil Devrient), dagegen hat B. B. (Bayer-Bürck) den ähnlichen pikanten Ton nicht festzuhalten gewußt, wenn gleich einzelnes von hoher Schönheit war. Da wo sie zu sagen hat: „Solche Männer wickelt man um den Finger" u. s. w., war sie zu ernst getragen.

Nachschrift vom 20. April 1857.

Gerade wie in der Schillerschen Tragödie der pathetische Held über sich reflektiert und über sich den Chorus spielt, so reflektiert hier der humoristische Held über sich und spielt den Narren über sich, der ja auch eine Art Chorus ist, indem er Stimme und Stimmung der Betrachtenden vertritt. Die Finks-Narrenkappe klingelt sehr fein und geistreich, aber es ist nicht wahr, daß sie jemand als permanent auf seinem Kopfe erklärt oder auch nur erklären kann.

Digitized by Google

VII.

Gutzkows „Ella Rose".

16. Februar 1856.
(Dresden.)

Wie weit ist es doch mit der Unnatur gekommen! Erfindung und Empfindung, alles in sich erlogen, geborgt, aufgeregt in Gewaltsamkeit, und alle Handlung zusammengestückelt! Sonst werden die Menschen naß, wenn's regnet, und heiß, wenn die Sonne brennt. Hier alles verkehrt! Und dieses widerwärtige Spielen mit dem mondbeschienenen Kindergrab! Und überhaupt diese Kunst-Eulalie und dieser umgekehrte Werner! Jeder Mensch muß ein Lump werden, damit die Welt möglich sei: das ist das Resultat dieser ganzen Komödie. Und dabei kann man's machen, daß man dreimal gerufen wird, und jeder sich und den andern sagt: „Das Stück ist durchgefallen!" Wo soll das hinaus? Da ist die Birch-Pfeiffer noch ein Heros dagegen, sie ist eine natürliche Barbarin, sie verfährt willkürlich mit Menschen, Verhältnissen und Beziehungen, wie's eben das opernverwöhnte Publikum braucht — aber sie hat doch gesunde Roheit! Hier dagegen ist alles kalkuliert, die Situationen, die sich auf dem Theater gewöhnlich als packend erweisen, sind sehr fein abgelauert; und diese sind eklektisch zusammengetragen; jedes einzelne ist her-

Digitized by Google

ausgerechnet und das Ganze doch verstand- und sinnlos. Man hat das widrige Gefühl, daß hier packende Scenen sind, ohne daß man sich ergriffen fühlt; ja man sagt sich: „Das ist ja alles erlogen."

Wie ist aber solches nur möglich? Weil es dahin gekommen ist, daß es eine Theaterwahrscheinlichkeit, eine Theaterwahrheit ganz in abstracto gibt, die sich in sich fortsetzt, an Leben und Wirklichkeit kein Maß mehr hat und sucht; und appelliert man an diese, so entgegnet man erhaben: Ich bin idealistisch-phantastisch; die Bretter bedeuten die Welt nicht mehr, sie sind eine Welt für sich. Das Theatergemäße kann man hier unmotiviert geben; das Lebensgemäße, Natürliche dagegen verlangt man unendlich motiviert, mit allen Hebeln gestützt.

Ganz verständige Menschen sagen z. B. hier zu diesem Stück: die ersten drei Akte sind doch gut gemacht — während alle die beiden letzten verwerfen; und doch sind diese beiden eher ein Versuch zur wirklichen Harmonisierung, wenngleich in aberwitziger Weise; dagegen ist in den ersten alles nur Theater. Herr Charles Rose z. B. verbrennt emphatisch einen Brief, in dem ihm Geld angeboten wird. Was folgt daraus? Ist damit die Annahme des Geldes nicht doch noch möglich? Lauter flache Effektbilder ohne Hintergrund, alles Täuschung! Wie Ella ferner in der seltsamsten Lage plötzlich Schauspielerin wird, erinnert an jenen Vater, der zu seinem Sohne sagte: Geh ins Nebenzimmer und laß dir einen Schnurrbart wachsen und dann komme zu Tische. Nirgends eine Genesis, nirgends etwas, was wir folgerichtig hoffen oder fürchten, oder nur gar er-

Digitized by Google

warten. Die Effekte, weil äußerlich, sind nur Ueberraschungen, bei denen wir uns verblüfft an den Kopf greifen. Und der Schlußeffekt ist typisch für das Ganze! Dieser eskamotierte Theaterdolch! Nur die auf Trense gerittene Phrase und die ernsten Gesichter der Akteure dämmen die innerlich empfundene Travestie im Zuschauer. Oder ist der Schluß etwas andres als die lächerliche Situation, in der sich einer vergiften will, und der Apotheker gibt ihm weiße Kügelchen statt Gift? Und diese Sprache! „Mathematik der Verhältnisse" und all der Journalistenton, unterbrochen mit jambischer Empfindung, voll Schwulst, Trivialität und Unsinn: „Phönix aus der Asche", „Bad der Schönheit" u. s. w.

Und was soll denn der Mittelpunkt sein? Etwa: kann eine Frau zwei Männer lieben? oder: wie gleichen sich die Rechte einer genialen Befähigung mit bürgerlichen Pflichten aus? oder: wie kehrt man aus einer Verirrung zum Einfach-Notwendigen zurück? — Man kann sagen, alle diese Themata und noch hundert andre sind angetippt, aber es ist gewiß, daß keines fest und sicher und unverkennbar ausgeführt ist. Solche Theaterstücke erregen eine ähnliche Empfindung, wie wenn man beim Lotteriespiel zuletzt mit dem anfänglichen Einsatze wieder herauskommt; es war alles für nichts. Das Resultat ist Null. Die Verhältnisse und Stellungen sind am Schlusse gerade so wie am Anfang, nur daß Herr Charles Rose jetzt seine Frau auf silbernen Tellern speisen lassen kann. Oder soll das die Moral von einer Geschichte sein, die sich „Rechte des Herzens" nennt?

Hier zeigt sich wieder das Grundübel dieser selbständigen Theaterwelt. Nur ein Leben für den Abend,

Digitized by Google

kein Vorher, kein Nachher, lauter Lampenmöglichkeit, keine Sonnenwirklichkeit.

Und dann ſticht ſich am Schluſſe eine aberwitzig vage Phraſe vom „weiten Band der Ehe“ heraus. Wäre das auch nicht Unſinn, ſo iſt doch dieſe Manier, zuletzt den Geiſt Abſtraktubus aus einer Verſenkung aufſteigen zu laſſen, dieſen Affen des griechiſchen Chors zu citieren, ſchon an ſich vom Uebel. Die immanente Gerechtigkeit muß ſich von ſelbſt als Folgerichtigkeit handelnd darſtellen, und wenn je ein ſolches Abſtraktes geduldet werden kann, ſo darf es nur hingehen als formulierte allgemein-notwendige Stimmung des Zuſchauers, dem man nicht immer zutrauen mag, daß er das von ſelbſt als fabula docet ſich formulieren kann.

Hat Charles allein Eltern und nicht Ella auch? Oder ſonſt Verwandte? Iſt ſie eine aus dem Stein geſprungene Waiſe von Lowood? Ja dieſes Warringtonhaus und ſeine Bewohner ſollen an die Melodie der Waiſen von Lowood erinnern; das hat der Theatergänger gern; auch andre Theatererinnerungen müſſen herbei: ſo erinnert der Kutſcher Toms Ritchie an den Regiſſeur in „Adrienne Lecouvreur“. Und alles das ſoll man ohne Unmut ſtillſchweigend walten und die geſunde Empfindungsweiſe der Nation aus Mitleid und Schonung für den Autor korrumpieren laſſen? Gegen dieſes Stück iſt Kotzebues „Menſchenhaß und Reue“ die höchſte Poeſie oder doch mindeſtens Natur; denn dort ſind die Kinder die Bekehrer, hier ſilberne Teller und der Geliebte: „Nimm ſie du ſie dir ſie denn ſie doch!“ — Damit ſchließt es.

Streng genommen iſt das Ganze nichts als ein aufs

Digitized by Google

Psychische übertragenes sogenanntes Ausstattungs- oder Zauberstück. Die Heldin erscheint in allerlei Kostümen, als Mutter, als Geliebte, als Gattin, als Schwiegertochter, als Künstlerin und ist doch wieder keines wirklich. Da sind nach Belieben mit Hilfe des Theatermaschinisten psychische Versenkungen angebracht, und plötzlich ist ein Stuhl eine Flugmaschine. Viel fürs Auge, wie man sagt, — und das überrascht — und zuletzt bleibt doch kaum soviel, als ein leerer Balletteindruck in sich schließt.

Nachschrift vom 26. Februar.

Und nun diese papiernen Posaunen durch ganz Deutschland!

Eine nicht ohne Reize ausgestattete Person hatte in ihrer Jugend gefallen oder mindestens Aufsehen gemacht; nun aber sind die Wangen welk und fahl und — sie schminkt sich. Sie selber weiß, daß ihre Erscheinung abgestanden und veraltet ist, aber was thut's! Wenn nur die Welt eine Weile an die roten Backen glaubt, und müßte diese Röte auch täglich neu aufgetragen werden, und müßte man sich auch auf die mitleidige Diskretion der Wissenden verlassen.

Welch eine Fäulnis und Verderbtheit gehört zu solcher Lüge vor sich selbst!

Digitized by Google

VIII.

Holteis „Hansjürge“ *).

29. Februar 1856.
(Dresden.)

Der Theaterbauer iſt eine eigentümliche ſtehende Figur; komiſch oder ſentimental, beides läuft auf eines hinaus. Wie unbeſchreiblich intenſiv und fein auch D. (Dawiſon) den Halbtrottel gab, es iſt und bleibt doch unſchicklich, ſolches wieder aufzuwecken.

Holtei zeigt auch, was für Theater wir von Schauſpielern und bloßen Routiniers bekommen. Sie wiſſen, welche Spannung die Theatermaſchine verträgt, und laden auf, was draufgeht.

Das iſt nichts als ein Empfindungs- und Effekten-Potpourri, keine Spur einheitlicher Kompoſition, Charaktermöglichkeit ꝛc.; nur ein Springen von den höchſten Fiſteltönen des Gemüts zum tiefſten Baß; alles für den Virtuoſen; er wird bald ſchweißtriefend — und dann ſchnell unter die Douche! — alles ohne natürlichen Uebergang.

Brand, Mord, Liebe, Verführung, Edelmut, Prügel,

---

*) Hans Jürge oder: Knecht, Diener, Herr, Drama in drei Teilen, in: Theater. In einem Bande. Breslau, 1845. Lex. 8.

Digitized by Google

ſterbende Mütter, Weiber — kurz Kraut und Rüben im Theater-Saukübel, und das verſpeiſt Publikus geduldig. Es gibt wohl niemand, der nicht das Widerliche ſchmeckte, aber — es iſt ja nur im Theater, und die feinſten und tiefſten Empfindungen werden wahrhaft genotzüchtigt. Pfui! —

Das iſt das ekelhafte Ergebnis, weil bei uns zu viel Theater geſpielt wird. Man verliert alles Lebensmaß, allen natürlichen Geſchmack.

Digitized by Google

IX.

Das Intriguenstück.

19. April 1856.
(Dresden.)

Die Matadore des Intriguenstücks sind nichts, als der in hundertfältiger Verkleidung wieder erstandene Kasperl des alten Volksstücks.

Der Schwerenöter, der durch alle Zäune bricht und sich aus allen Schlingen zieht, kann Bolingbroke oder Baron von Abendstern (in der Bluette: „Nach Sonnenuntergang*) mit Ascher) heißen, der Hauptspaß ist nur, den sozialen Seiltänzer zu sehen, der alle Minuten den Hals brechen kann, dem aber jede Minute wieder vom Himmel herunter, oder wie man's sonst nennen mag, Balancierstangen sich in die Hände fügen. — Beim alten Kasperl setzt's klopfende Schläge, hier nur schlagende Impertinenzen mit etwas mehr oder weniger Witz, und alles muß so taschenspielerisch rasch gehen, daß man nicht zur Besinnung kommt. Der Kasperl aber zeigt viel natürlicher die Lust an der Unerschöpflichkeit des inneren Arsenals von List und Trug, als diese nobel sein wollenden Vagabunden.

---

*) Nach Sonnenuntergang, Lustspiel in 1 Aufzuge von Mélesville, deutsch von Louis Angely. (Universalbibl. 1207.) Die Hauptperson heißt im Original d'Argentières.

Digitized by Google

Woher aber ist das wieder möglich?

Weil das Theater eine Verdauungsstunde geworden ist. Die Menschen kommen mit vollem Magen und wollen nur eine Weile amüsiert sein.

Es beginnt eine Kladderadatschkorruption in unserer Zeit, die unabsehbar ist. —

Digitized by Google

X.

Shakeſpeares „Shylock“.

Ohne Datum. Aus 1856.
(Dresden.)

Die Freundſchaft und Generoſität verpfändet ſich beim Haß und der Geldgier für die Liebe, und die Liebe ſiegt. Das iſt eigentlich die Melodie des „Kaufmanns von Venedig“ mit ſeinem leichtlebigen märchenhaften Spiel. Aber in der Inſtrumentation wurde der Baß, wie es ſcheint, zu ſtark, und das luſtige Piccolo dominiert nicht mehr ganz kenntlich.

Es ſcheint, daß dem Dichter inmitten der Arbeit unter der Hand der Stoff über die eigentliche Intention hinauswuchs; Shylock wurde zu groß für das bloße Judenprellen im Karneval; — und das liegt nicht bloß daran, daß dieſe Rolle ſtets von Matadoren geſpielt wird.

Vielleicht auch wird es einem Juden zu ſchwer, die freiheitliche Sympathie, die in Shylock angeſchlagen wird, als eigentliches Motiv herauszufühlen, und in der That erſcheint Shylock größer, als die ganze maskenſpielende, leichtfertige Chriſtenheit. Dann aber wäre das Stück an ſich verfehlt, nicht nur der letzte Akt hors d'oeuvre — der doch ſo zauberiſch ſchön und ganz korreſpondierend mit dem Eingange iſt — ſondern der Dichter hat Shylock offenbar komiſche Züge gegeben. Könnte er

Digitized by Google

ſo geſpielt werden, daß man über ihn lacht? Ich glaube nicht. Es iſt und bleibt in dem Kalkül des Stückes ein Bruch, der nicht aufgeht. Die Forderung des Pfundes Fleiſch iſt gleich zu Anfang märchenhaft, ſozuſagen mythiſch-typiſch gefaßter Ausdruck für den Haß. Dieſe Forderung ſetzt uns nicht eigentlich in Furcht, weil ſie realiſtiſch nicht ausführbar iſt, aber ſo recht komiſch wirkt ſie auch wieder nicht, ſie wirkt nur wie bei jenem Spiele, wo man ſich unterm Tiſch allerlei ekelhaft ſcheinende Sachen zureicht, einen mit Sand gefüllten naſſen Handſchuh, der als Totenhand ſich anfühlt u. dgl.

Der Name Schaie (eigentlich ישעיה, Jeſchajah, oder ישי, Iſchi) iſt wirklich ebräiſch und die Endſilbe vom Dichter angefügt: das iſt typiſch für das Ganze.

Wollte der Dichter neben und in dem Uebermut der karnevaliſtiſchen Lebensluſt die unterlaufende Grauſamkeit und Roheit zeigen, die ſich zuletzt noch darin gipfelt, daß Shylock all ſeine Habe dem Chriſten überliefern und ſelbſt noch wie zum Spaß Chriſt werden und damit auch noch ſein geiſtiges Beſitztum aufgeben muß? Will er nur mit allen ſpielen, wie mit der Juſtiz in der Verkleidung, wie mit Liebe, Treue und Haß?

Ich mag es drehen und wenden, wie ich will: mir bleibt eine Inkonvenienz übrig.

(Später hinzugefügt.)

Schließlich kommt es mir vor, als ob Shakeſpeare bei Behandlung dieſes märchenſpielenden Karnevaltums einer Improportionalität begegnet wäre, wie im Hein-

Digitized by Google

rich IV., bei Falstaff: Shylock und Falstaff haben Parallelen. Als sich diese Figuren dem Dichter ergaben, wuchsen sie aus der Episode heraus und wurden zu Mittel- und Hauptfiguren. Indem Shakespeare den Juden vorhatte, der zum Fuchspreller dienen sollte und dem er deshalb die entsprechenden Züge gab, z B.: „Ich wollte, meine Tochter läge zu meinen Füßen tot und hätte die Juwelen in den Ohren" — Züge zum Lachen, und so noch viele andre — verlieh ihm Shakespeare unwillkürlich die tragische Sympathie des Judenschmerzes. Das ist eine mit der ursprünglichen Anlage unvereinbare Zugabe, und so bleibt dem Stück eine Inkonvenienz.

Nachschrift vom 11. März 1859.
Gestern in Schandau, abends Theater.

Shakespeare ist hier die Verbindung zweier Fabeln nicht gelungen. Er wollte zeigen, wozu der Freund Geld braucht, und dieses gab ihm die Fabel von den drei Kästchen an die Hand. Diesem Märchen gegenüber ist die Episode des Juden zu grell. Es gelingt in der Scene zwischen Shylock und Tubal uns ins Dampfbad zu bringen, Fluch und Jubel, Lust und Trauer abwechseln zu lassen. Aber im Drama als Ganzem gelingt das nicht. Portia und Shylock sind kein verträgliches Nebeneinander. Das Maskenspiel des Karnevals wird selbst ins Gericht getragen. Man hat beim Anschauen dieses Stückes (und das sah ich ganz allgemein) immer eine widrige Empfindung, und es ist vielfach nur der Respekt vor Shakespeare und seiner

Digitized by Google

großen und musikalisch durchklungenen Empfindungsweise, der die Teilnahme des Zuschauers aufrecht erhält. Er hat Belmonte mit allem Zauber ausgestattet, in Ton und Farbe. Er führt den höchsten Lobpreis der Liebe und vor allem der Gnade, der Gnade für Recht, durch — und doch läßt die Ausbreitung der höchsten Empfindungsweise als Ganzes kalt. Die beiden Fabeln schließen nicht miteinander und durcheinander ab, wie sich das auch schon äußerlich zeigt im Fortführen des 5. Aktes, und das Ganze ist nicht rein phantastisches Märchen genug, daß nicht die Frage übrig bliebe: Wozu das alles? Was soll das beweisen?

Digitized by Google

XI.

Brachvogels „Narziß".

6. Oktober 1856.
(Dresden.)

Es ist ein anmutender und ergiebiger Versuch, mitten unter die parfümierte und geschminkte Welt einen modernen Diogenes zu versetzen, ja, noch weitergehend, eine prophetisch angehauchte Natur, wo alles hohl, alles nur Wortgeklimper, einen Menschen, dem die Worte wirklich etwas bedeuten, der etwas will. Wer hat sich nicht schon oft in Gesellschaft einsam gedacht: „Wie wär's, wenn jetzt ein Prophet hereinträte in diese odeurdurchzogene fächerrauschende Welt, oder gar ein gesunder Cyniker mit Keulenworten, der den ganzen Nipptischplunder in Stücke schlüge?" Das scheint auch anfangs die Intention des Verfassers, und gellend schrillt die hereingezerrte Figur in das geistreiche Konzert. Der Schlüssel zur Tonart dieser Persönlichkeit fehlt zwar, und sie erscheint ungeheuerlich bizarr, aber doch glücklich kontrastierend. Aber dieser haut goût wird als bloß pikant aufgegriffen und wieder fallen gelassen. Es ist vielleicht dramatisch unthunlich, in einer Figur, die traditions- und konvenienzlos ist, das Maß für die Unnatur und Geschraubtheit aufzustellen. Das Drama verlangt eine geschlossene Handlung, und hier müßten

Digitized by Google

hunderterlei verschiedene Verhältnisse vorgeführt und mit dem unbeugsamen Maß der absoluten gesunden Vernunft gemessen werden. Und eben weil die Vernunft absolut ist und nicht der Zeit gehorcht, sie aber dann doch wieder an eine Persönlichkeit gebunden bleibt, so müßte eben dieser persönliche Träger des Absoluten, wie alle teilweisen oder ganzen Propheten, tragisch untergehen.

Wie weit ab irrt der Verfasser von jedem derartigen Versuch! Das Ganze ist eine Ausgeburt sentimentaler Frivolität, dieser jämmerlichsten stereotypen Stimmung französisch-melodramatischen Geistes. Und dabei tritt eine Verkehrung aller ethischen und ästhetischen Grundgesetze zu Tage, deren Produktion und gewollte und erwirkte Aufnahme wahrhaft empörend ist. Alles thut mit — auch der thatendurstig gemachte Narziß — um die nervenverkitzelte Pompadour zu töten; aber wie? nicht durch einen ehrlichen Dolch, nicht durch praktikables Gift im Glas; nein — alles ist darauf gestellt, sie durch einen Schreck, durch eine Nervenerschütterung zu töten — und Theaterspiel ist die That des Narziß.

Mit diesem Mordversuche, der schließlich auch gelingt, sollen wir sympathisieren. Niemand nimmt Arg an diesem scheußlichsten aller Meuchelmorde, und doch wird die Pompadour dadurch fast eine tragische Heldin. Katzenjämmerlich flennende Löwen, lyrisch gestimmte Mätressen, wertherhafte Premierminister, das sind die Figuren, die dem Hexenkessel der sentimentalen Frivolität entsteigen. —

Da ist dieser verkommene Musiker, der seine durch- [illegible] Mätresse nicht vergessen kann, denn nur das

Digitized by Google

konnte sie gewesen sein, da sie später den Pächter heiratete und erst dann Pompadour wurde — (aber es wird geschickt mit dem Worte „Frau" gespielt). Da ist die Pompadour, die so mädchenhaft diese Liebe noch hegt und bekennt!! (Es muß eine gewisse Stimmung in der Welt geben, die nur daraus zu erklären ist, daß viele Menschen jahrelang mit Mätressen leben, daß sie mit Häuslichkeit, mit Liebe, mit allem nur ein Unzuchtleben führen.) Und alle diese halb Mensch, halb Ungeheuer gewordenen Figuren werden dann mit einer Intrigue zusammengeschweißt, alle Mausfallen werden gestellt und zuletzt — klapp! die Tragödie ist fertig.

Es ist aber doch nicht bloß das pikante und brillante Spiel der Darsteller, das das Publikum fesselt. Es läßt sich einerseits täuschen von der eingelegten Sentimentalität, andrerseits trifft diese Zerfahrenheit auf einen sympathischen Zug im Zuhörer: auf die Unruhe und Zweifelsucht nämlich, die alle beherrscht und die hier aphoristisch, unbekümmert um den Zusammenhang, wirkt. Schließlich ist gerade eben diese Art von Drama noch fähig, auf abgehetzte, lokomotivengezerrte Menschen zu wirken, die im Schauspiel nur sich vergessen, nicht sich vertiefen wollen, nicht wollen, daß ihnen etwas daraus nachfolge oder gar, daß man mit innerer Sammlung, die ich Andacht nennen möchte, dazu herantrete. Und da gelten auch die wirklich abgeschmackten Phrasen als sogenannte schöne Sprache.

Die Pompadour stirbt mit den Worten: „Après nous le déluge", und Narziß an einer Prophezeiung der französischen Revolution; die Umstehenden sagen uns, sie sind tot, und wir müssen's glauben.

Digitized by Google

Es kommt ja nicht darauf an, ob's wahr iſt — es war ja nur Theater! — und Publikus, der ſtolz iſt, ſchönes Spiel bewundern zu können, ruft die Geſtorbenen heraus und läßt ſich einen Knix von ihnen vormachen. Solche Dramen ſind nur möglich, weil die Schauſpielkunſt ſelbſtändig geworden iſt, und die Wirkung wird zur Urſache. Der Verfaſſer verſteht das Mausfallenſpiel der Intrigue, weiter nichts.

Der K. G.ſche (Karl Gutzkowſche) Begriff des Saiſonſtücks wird immer feſter. Man muß ſolche Stücke in der laufenden Saiſon ſehen, denn in der nächſten ſind ſie nicht mehr da!

Digitized by Google

XII.

Laubes „Eſſex".

2. Januar 1857.
(Dresden.)

Eine Doſis Birch-Pfeiffer, eine Doſis Scribe und dazu etwas burſchikoſe Flottthuerei, und der Hexenbrei, nein, die dramatiſche Bettelſuppe iſt fertig.

Das Publikum wird durch allerlei Sudelköche und dramatiſche Muſterkartenreiter daran gewöhnt, daß es eine beſondere Freude daran empfindet, nie mehr die Widerſpiegelung des Lebens, nie mehr die Schauer wahrhaftiger Ergriffenheit zu empfinden. Es wird ja nur Theater geſpielt, ſagt ihm immer das Vorgeführte und eine innere Stimme; und die ganze Korruption der italieniſchen Operngängerei tritt ein: man hat Muße, die Koſtüme, die Situationen und die Wortarien mit einem eigenen fremden Behagen auf ſich wirken zu laſſen.

Laube führt gerne ſogenannte ritterliche Perſönlichkeiten vor, Schwerenöter, die alles bezaubern, aber wodurch, wieſo? Das erläßt er ſich und dem Publikum zu zeigen, es braucht ja niemand an eine Urſache zu glauben, wenn man nur die Wirkung ſieht, es iſt ja alles nur Theater.

Und da es an eigener Poeſie fehlt, da wir nie eine Handlung, eine Empfindungsenthüllung wahrnehmen,

Digitized by Google

deren Neuheit oder individuelle Ergründung und Deutung uns überraschte und bereicherte, so hilft man sich, auf Fremdes hinzuweisen, wie hier auf Shakespeare und Romeo und Julia. Und wie abgeschmackt ist hier der Idyllenausblick mit Kälber- und Hühner- und Taubenzucht! Die Figuren machen das aus „Adrienne Lecouvreur" stammende Schulreiten durch, Schritt, Trab, kurzen Galopp, Barrièrespringen, Umpurzeln ꝛc. Alles bloß als psychisches Schaustücklein in der Reiterbude. So hier diese Rutland; sie stirbt und stirbt nicht, ist wahnsinnig und nicht wahnsinnig. Und nur keine Verwandlung! ist hier die Parole, darum muß auch der eben gefangene Rebell, kaum vom Pferde herunter, zur Königin. Es gibt einen Effekt — was thut's, ob's möglich ist? Ihr habt ja Theater, was wollt ihr denn anders!

Und zuletzt diese Gesangbuchs- und Katechismusphrasen! Sollten diese, die eigentlich nur Notbehelf im Empfindungsmangel des Dichters sind — wahr sein, persönlich wenigstens, so müßten wir vorher wissen, daß die Personen auf diesem Grunde stehen. Aber was liegt daran? Man will ja nur Theater und Publikus ist dankbar für die goldenen Kleider, die ihm die Personen vor Augen bringen und schreibt sie dem Dichter zu gute.

Es ist ein wirksames Stück! rufen doch viele. Ja wohl, wirksam; es bewirkt den Widerwillen und die Trauer über die gräßliche ästhetische Korruption.

Digitized by Google

XIII.

Lessings „Nathan der Weise".

21. Januar 1857.
(Dresden.)

Ja, das ist das Drama der Weisheit, jener Weisheit, die die seltenste Errungenschaft der auserlesensten Geister ist, die freibildend, selbstschöpferisch, sich Leben und Denken gestaltet und doch die individuelle Natur bewahrt, ebenso frei von der Tyrannei der Abstraktion, wie von der des bloßen Naturells und seines Pathos.

Hoch oben auf überschauender Höhe stehen, das Gewimmel des vielfältigen Lebens da unten mit freiem Ueberblicke, mit lächelnder Andacht, sub specie aeterni zu betrachten, und doch wiederum mit liebevoller Innigkeit das Konkrete erfassen, den Strömungen und Wurzeln seines Bestandes nachgehen, die Welt mit ihrem Gemenge von Grausamkeit und Liebe, Albernheit und Hoheit, mit allen ihren Widersprüchen und einheitlichen Gesetzen kennen und sie doch fest lieben, einen Standpunkt auf einem andern Planeten in philosophisch gedachter mythischer Zeit fassen und doch zugleich mitten im Leben und in seinen nicht philosophischen, sondern historisch konkreten Bedingungen stand halten, — das ist jene Weisheit, die außer Spinoza und Shakespeare nur noch Lessing errungen. Und weil Lessing Philosoph und

Digitized by Google

Dichter zugleich war, darum vermochte er die Weisheit der Abstraktion in das konkrete Leben zu setzen oder vielmehr ihr dichterisch eine Welt zu schaffen.

Der reine Mensch ist der Mythus der Philosophie, denn die Menschen sind allzeit physiologisch und historisch bedingt und vermögen nicht das reine Sein zu verkörpern.

Der homo liber der Philosophie ist der Heiland in der Religion; dieser kann historisch angezweifelt werden, philosophisch nicht. Wir müssen uns den Menschen denken, der immerdar nach ewigen ethischen Gesetzen handelt, den die Religion darum sehr bezeichnend „Sohn Gottes" nennt; er handelt aus dem reinen Geiste, nicht aus Familienbedingungen: er ist der Sohn des reinen Geistes.

Der reine Mensch kann nicht Gegenstand der Dichtung sein, alle subjektive Bewegung wäre hier ausgeschlossen, er steht in jenem jenseits der Geschichte gedachten ethischen Paradies, in jener höchsten Unschuld, in der es keine Handlung als solche, sondern nur Sein gibt.

Der Dichter mußte daher das rein Menschliche in verschiedene Individualitäten verlegen und mit diesen Individualitäten verquicken; das Ganze aber ist die Dichtung des reinen Menschentums.

Wenn sich Shakespeare für seine Märchenspiele eine eigene Mythenwelt schafft, so ist hier eine Mythenwelt in der Historie geschaffen, die nicht minder frei und groß ist.

Das erzählte Märchen ist Mittelpunkt, und die ganze Dichtung steht auf jenem historisch-philosophisch gedachten

Digitized by Google

Märchenboden und ist selber ein glückliches Märchen. Lessing besaß jene mythenbildende Kraft, die nicht zurück in die Nebel der Vergangenheit, sondern in die freie Luft der Zukunft versetzt und, leise historisch angelehnt, ich möchte sagen, aus dem wirklichen Jerusalem das himmlische Jerusalem herzaubert, wie es die Mystik so oft nur nebelhaft umgaukelte.

Die ganze Dichtung ist selber ein Ring, der den Edelstein des Märchens faßt, und zur Fassung dieses steingewordenen Wunderglanzes sind allerlei Metalle verwendet. Man sagt ja, daß zur unmittelbaren Fassung Gold zu geschmeidig ist und man Silber dazunehmen muß.

Der ganze märchenhafte Boden muß in der Darstellung, besonders im Rhythmus des Ganges und der Sprache veranschaulicht werden. (Das hat Dawison mit seinem Derwisch prächtig gemacht.) Sonst wird alles zu plump und schwer. Darum löste auch der Dichter zuletzt ganz märchenhaft.

Die Ironie in Nathan habe ich noch nie richtig darstellen sehen, er ist ja zugleich auch Schelm und Schalk, er wird stets zu didaktisch trocken gefaßt, und wunderbar hat der Dichter diesem Nathan eine Vorgeschichte gegeben, die ihn aus allem inneren und äußeren Dämonischen, das über ihn kam, zum rein Menschlichen klärte, auch dadurch, daß er familienlos und in Jerusalem fremd und beziehungslos ist. Der Dichter hat das Märchenhafte immer auf konkretem Hintergrund aufgebaut, der für minder Ueberschauende leicht das innerlich Märchenhafte verdeckt, aber nur für diese.

Man sagt, daß das Christentum in dieser Dichtung

Digitized by Google

am allerschlechtesten wegkäme, und allerdings ist von der vielgepriesenen „christlichen Liebe", die sich noch nie historisch gezeigt hat, hier wenig zu sehen; aber sei es, daß Lessing, der es überhaupt liebte, sich in der Diskussion auf die angegriffene Seite zu stellen, hier auf die heidnische, jüdische und schließlich humanistische Seite sich stellte, oder daß er überhaupt seinen kosmischen Standpunkt hier ausprägte — er geht gar nicht auf den Lehrgehalt der verschiedenen Religionen ein. Der fortgeschrittene Höhepunkt, den das Christentum und das Judentum teils unter sich, teils zum Islam haben, kommt hier gar nicht in Betracht; es zeigt sich nur, was die Individualität auf dem gegebenen Standpunkt aus sich macht.

---

21. Januar 1858.

Das glücklich Märchenhafte dieses Dramas, dieses Festmachen eines außerhistorischen Standpunktes, diese Position jenseits der Opposition, erweist sich plastisch-dichterisch oder verdichtet in der ganzen Grundlage und Ausführung der eingemauerten Fabel, die erst am Schlusse ausgegraben wird, und da ergibt sich auch, wie alle Wahrzeichen höchsten Geistes in den Grundstein eingesenkt waren. Ein Mädchen, Tochter eines Muselmannes und einer Christin, wird von einem Juden erzogen. Dieses Kind ist die Märchenprinzessin im Schutze dreier Gewalten, dreier Genien. Aber aller gewohnte märchenhafte Apparat, ja alles bloß Allegorische ist hier ausgeschieden und sorgfältig vermieden, das Wunder wird zum natürlichen festen Lebensboden, und schon dieses

Digitized by Google

Faktischmachen ist ein durchgehender Protest gegen das Wunder, gegen das auch im Stücke selbst einzeln oft protestiert wird. Der Dichter versetzt nicht auf eine außerweltliche glückselige Insel, wo das Ideal des Schönmenschlichen erzogen werden soll, er gestaltet einen Indifferenzpunkt inmitten der Historie, ja, in einer geschichtsphilosophisch gedachten Auflösung der Besonderheiten. Diesen dem Seherauge der Philosophie faßbaren Standpunkt hat er konkret gemacht in dichterischer Weise, und darum löst er auch die Völkerindividuen und hier ihre Repräsentanten nicht unterschiedlos auf. Jeder beharrt in seiner Besonderheit, und es gilt nur, diese in ihrer bloß relativen Geltung festzustellen. (Daß der Christ minder abgeklärt ist, als der Jude und der Muselmann, liegt teilweise darin, daß das Christentum eben noch historisch mächtiger, lebendiger, herrschender und also noch nicht zu jener Abklärung gekommen ist, die die Religion erst erlangt, wenn sie von äußerer Macht entkleidet worden. Und der Klosterbruder ist der naive Christ, der Christ vor der historisch weltlichen Geltung des Christentums oder auch nach ihr.) Recha nun — und in ihr konzentriert sich alles — ist ebenso naiv als weise; sie hat etwas vom Rousseauschen Emil, von einem Emil der Religion. Es ist nicht ohne Bedeutung, daß wir zuletzt (im 5. Akte in der Scene mit Sittah) erfahren, daß sie nichts aus Büchern gelernt hat, ja nicht einmal Bücher lesen kann, und doch empfindet sie so rein und denkt so klar. Sie hat mündlich aus lebendiger Lehre den Gehalt höchster Geistesbildung empfangen, der sich in aller Schrift verhärtet und mit Fremdem vermischt. Auch Sokrates, auch Christus haben nichts geschrieben,

Digitized by Google

ſondern nur gelehrt, und an ihrem lebendigen Atem entflammte das Geiſtesleben in ihren Jüngern. So iſt auch Recha die Jüngerin der höchſten lebendigen allgemeinen Humanität. Wohlweislich hat der Dichter hierzu nicht einen Knaben gewählt. Ein Knabe hat einen Beruf in der äußeren Welt, muß dazu gebildet werden, auch ließe ſich im Knaben das abſolute Vaterglück und die abſolute Kindesliebe nicht ſo darſtellen. Das Mädchen, das nicht in die Welt hinaus muß, kann zur keuſchen, von allem Weltwiderſtreit unberührten Prieſterin der Humanität gebildet werden. Sie iſt aber nicht Prieſterin; das iſt noch ein Wort, ein Bild aus einer Welt, die hier überwunden iſt; das Menſchenkind, das hier erſcheint, iſt Altar und Tempel und Prieſter in ſich: der Vater ein Muſelmann, die Mutter eine Chriſtin, der Pflegevater ein Jude, ſo iſt das Menſchenkind rein und voll in ſich, und alle Unterſchiede ſind in ihm gelöſt. Ohne das traditionelle Flügelpaar der Pſycheerſcheinung iſt hier in einfacher Werkthätigkeit die Pſyche des Menſchenkindes, in dem ſelbſt und durch das alle Unterſchiede ſich gelöſt finden, gegeben. Freundesliebe (Nathan und Alhafi), Geſchwiſterliebe (Saladin und Sittah und zuletzt der Tempelherr und Recha), Vaterliebe, Kindesliebe (Nathan, Recha), allgemeine Menſchenliebe (Kloſterbruder, Saladin, Nathan) — das ſind die Saiten, die hier klingen, jede in ihrem beſonderen Ton und doch eben damit zur höchſten Harmonie ſich zuſammenſchließend.

Digitized by Google

XIV.

Schillers „Don Carlos".

26. Januar 1857.
(Dresden.)

Und immer wieder umtönt es uns aus Schiller wie hehrer, brausender Orgelklang. Das ist ein Seeleninstrument nicht für Gesellschaftsmusik, nicht für Tanzweisen, das ist ein Ton aus der Sphärenmusik, nach der die Welten kreisen. Da ist ein getragenes Empfindungsleben, eine Kolossalität des Seins, der Kothurn ist so innerlich geworden, so verteilt in den ganzen Organismus, daß der Maßstab der bloßen Wirklichkeit dabei entgleitet oder nur noch subjektiv bleibt. Eine einzelne Gliedmaße aus der Kolossalität ausgeschnitten und für sich betrachtet, wird ungeheuerlich erscheinen, aber das Ganze in der Gesamtüberschau bleibt erhaben und gewaltig.

Wie bei keinem andern Kunstwerke sehen wir bei den Kunstwerken Schillers immer auf den Künstler zurück, bewundern, verehren und lieben ihn. Seine große Seele spricht oft unmittelbar zu uns, wir empfinden in Andacht, in welcher unverrückbaren Hoheit er stand, und alle künstlerischen Bedenken verschwinden vor dieser ethischen Hoheit in dieser komprimierten Empfindungsenergie. Er reißt uns fort.

Digitized by Google

Schiller hat den Adel und die elastische Schwungkraft des Jünglingstums gestaltet, wie kein Dichter außer ihm. Schon im Karl Moor, dann im Ferdinand, Burgognino, Carlos, Mortimer, Melchthal, Max, wie reich die Flugkraft, die lautere subjektive Hingebung! Das was die Frauenhoheit und Reinheit in sich schließt, ist im Jüngling mit Thatendrang gepaart, eine Neuzeugung der Welt in jener Zeit, da auch geistig die Stimme, das Denken und Wollen, zu mutieren beginnt oder doch ein Festhalten jener Epoche. Wie aber jeder Dichter wesentlich die zwei Seiten seines Wesens in Charakteren ausprägt und variiert, stellt Schiller dem Jüngling den Mann, den erwägenden, gegenüber, nicht bloß den praktischen, wie Goethe in Antonio, Mephisto, Oranien ꝛc., sondern den praktischen Idealisten, so hier den Posa, dort den Tell, dort den Wallenstein. Aber der eigentliche Jüngling gelingt ihm am meisten, in dem Glauben an sich und seine Ideale will der Jüngling Wunder thun, die Berge der historisch gewordenen, der faktischen Bedingungen versetzen und er geht unter, aber er hinterläßt uns seinen Glauben, der immer wieder in jungen Herzen eine neue Gemeinde findet.

Die eigentliche Sympathie, die die innere Ausströmung Schillerscher Schöpfungen mit sich bringt, ist es, die uns befähigt und bestimmt, mit seinen dargestellten Figuren zu hoffen und zu fürchten, weil sie uns persönlich anmuten, nicht weil wir uns, wie das bei Shakespeare ist, mit in ihr Thun und Leiden verflochten sehen. Diese Sympathie läßt uns auch alle die Widrigkeiten und Unzuträglichkeiten verwinden, ethisch und ästhetisch, die uns sonst abstoßen müßten. Ein Sohn, der seine

Digitized by Google

Stiefmutter liebt und seinen Vater haßt, ist uns eigentlich im natürlichen Zustande zuwider, aber die Schwungkraft seines sonstigen keuschen und edlen Sinnes, seiner Freundschaft und Freiheitsliebe hebt uns über alles das hinweg.

Und doch erwärmen wir uns eigentlich für Carlos nur, weil Posa ihn liebt. Sonst wäre die Schlüsselgeschichte und alles dazu Gehörige abscheulich. Wie kann Carlos glauben, daß Elisabeth, die ihm eben gezeigt, was Pflicht ist, ihm nun Brief und Schlüssel schickt, und was will er denn hier im Zimmer seiner Stiefmutter, wenn sie ihm solches Rendezvous gegeben? Und die Scene im letzten Akt ist vollständig unnötig. Posa hat im Gefängnis noch genug Zeit, mit ihm zu sprechen, die Königin hat ihm nichts mehr zu sagen.

Daß Philipp keine einheitliche Zeichnung ist, ist allbekannt. Aber alle Sonnenflecken verdunkeln das reine hohe Licht nicht, das aus Schillers Geist strahlt. Eben auch dieses Werk zeigt, daß die Hoheit des Geistes zuletzt die allbesiegende ist, die Stimmung Schillers ist so bewältigend, daß wir uns zuletzt der reinen Musik erfreuen, ohne zu fragen, von wem werden die Trompeten geblasen, die Geigen gestrichen; der reine weihevolle Wohllaut des Denkens und Empfindens hallt in uns selbständig nach.

Nachschrift vom 15. April 1857.

Wunderbar und seltsam bleibt es, wie Schiller seine Personen aus sich, aus aller Gegenwart heraustreten läßt, wie Carlos vor seinem Vater schildert, wie schön

Digitized by Google

das Doppelleben eines Vaters mit seinem Sohne ist. Das ist in dieser Art, in der gegebenen Stellung unmöglich, ja der Schauspieler kann es nur verzückt, anders wohin blickend, aussprechen, und doch, und wiederum doch, dieses partielle reflektive Befreitsein von der eigenen Schwere und der Macht des Moments, eben hierin liegt etwas von jenem Zauber der Idealität. Die einzelne Persönlichkeit erhebt sich selbst zu einem Typus, ist gebundene und befreite Individualität, und die Sympathie wird eine künstlerische, eine allgemeine.

Digitized by Google

XV.

Gutzkows „Uriel Akosta".

23. Juli 1857.
(Dresden.)

Nach Sommerleben, Schweifen im Walde einmal wieder im Theater. Statt wie sonst angewidert zu sein von einem Rumpelkammergeruche, während draußen die Bäume grünen, spricht mich heute alles an: die Musik, die Lichter, der gemalte Vorhang, das schöne Haus — alles! Und auch das Stück erfaßt mich anfangs. Es ist etwas von jenem vormärzlichen Hoffnungsmute darin, von jenem ins Litterarische und Kirchliche übertragenen Rotteck-Welckerismus, der trotzig frisch-freie Bahn, freie Presse will und glaubt: wenn wir das haben, wird sich schon Inhalt und dergleichen Nebensachen finden.

Aber je weiter ich sah und hörte, um so widriger wurde mir das Ganze. Ich sehe von der Sprache ab, von Phrasen, wie der Akostas:

„Was wir uns sind, mit Thränen steht es, Judith,
Auf jedem grünen Rasen hier geschrieben,"

und dergleichen Albernheiten. Auch dieses auf den Sack schlagen und den Esel meinen, das Judentum voran-

Digitized by Google

stellen und alle Kirchengemeinschaft treffen wollen, ist an sich allerdings nur Folge des zensurierten Lebens und Denkens; der Grundgedanke, den aber Gutzkow nicht faßte, den er nur bisweilen streift, nämlich: die Logik und Konsequenz eines Denkers durch historische und Familienrücksichten brechen und ihn daran zu Grunde gehen zu lassen, wäre ein poetischer. Wer dem reinen Gedanken folgt, darf keine Rücksicht kennen, muß die gewohnte Gemeinschaft und sich selbst opfern. Kann er das nicht, so geht er in Halbheit zu Grunde. Und dieses auch kann mit feinem Sinne tragisch gefaßt werden. Ein großer Held, wie Christus, spricht zur Mutter: „Weib, was willst du von mir?" Ein Spinoza schließt sich ab. Der Widerruf dagegen ist eine Selbstauflösung, die in ihren subjektiven Folgen tragisch werden muß.

Hier sind aber lauter objektive Enttäuschungen gesetzt, er ist betrogen, die Mutter stirbt und die Braut heiratet. Nein, jene müßte leben, diese ihm werden können und er nun in sich zu Grunde gehen! Er kann vor dem Altar nicht „ja" sagen, weil er sich widerrufen hat und stets widerrufen kann. Aber diese Eskamotage des Gewinnens vernichtet alles innere Interesse an dem Helden, der kein Held, sondern nur ein grübelnder Schwächling ist. Und der Apparat mit der blinden Mutter ist nur Theater. Die einzig wahren Figuren sind die halben: Vanderstraten (der in einen modernen Berliner Kommerzienrat verwandelt ist) und de Sylva (dieser letztere ist von mir). Judith ist kein Charakter, kein wirklicher Mensch, sondern nur erste Liebhaberin. Im zweiten Akt schließt sie sich an Akosta an, im dritten verlangt sie mir nichts dir nichts den Widerruf von

Digitized by Google

ihm; im fünften vermählt, bringt sie sich als letztes Kind ihres Vaters noch um und tröstet sich damit, daß der Vater ihr ein Denkmal errichten werde. Akosta sieht ein Glas:

„Was soll der Becher, Judith, welche Ahnung!"

Nur auf dem Theater vermutet ein Mensch da Gift, im Leben nicht. Alles, alles ist nur Theater!

Digitized by Google

XVI.

Shakespeares „Lear".

2. Oktober 1857.
(Dresden.)

Shakespeare ist auch darin der größte Künstler, daß er es versteht, die psychischen Vorgänge unmittelbar vorgehen zu lassen und doch uns zu deren Erkenntnis zu zwingen, zu zeigen, was er wollte, die Reflexion in die Person und Handlung zu verarbeiten. Das kann man von ihm lernen; ich besonders. Wie wunderbar ist es z. B. in der Sturmnacht! Edgar sagt zu Lear: Geht doch hinein, es ist so stürmisch — und er? Der Rasende erwidert: „Wenn's da drin stürmt, spürt man den Sturm draußen nicht, nur du spürst ihn, der du kalt bist." Das sollten wir eigentlich wissen, sehen, aber der Dichter weiß es uns zu sagen, ohne daß die Reflexion sich breit macht ohne daß es reflektiv erscheint. Und dieses Hineinverarbeiten des Verständnisses, des Standpunktes der Aktion u. s. w., das ist das Höchste.

Im ganzen genommen: Was ist Lear? Es ist die Tragödie dessen, daß einer die Folgen seiner Handlung nicht tragen will und doch tragen und daran zu Grunde gehen muß. Lear dankt ab und kann doch den König in sich nicht abdanken; Goneril sagt es deutlich: er will noch König sein! Es ist die Kehrseite des Ehrgeizes.

Digitized by Google

Einer hatte alle Ehre, gab sie in summa hin und bettelt nun um deren Scheidemünze. Durch das ganze Stück will niemand die Folgen seiner That und jeden treffen sie unabweislich. Das ist das Große an Shakespeare: wie jeder Zweig das Abbild des Baumes, so ist bei ihm jede einzelne Gruppe, Situation, Charaktermischung ein Abbild des Ganzen.

Wie von selbst sich ergebend, zeigt Shakespeare, daß die beiden, die nicht gute Töchter sind, auch nicht gute und treue Gattinnen, nicht gute Schwestern sind. Es ist eine Auflösung alles Ethischen in ihnen.

— — — — — — — — — — —

Und Lear wird zuerst im Hunger wahnsinnig. Das Essen! . . . das Essen! . . . Wie wunderbar schön gab das Dawison!

Warum wäre dasselbe Thema in kleinen Verhältnissen — ein Bauern-Lear im Leibgedingstübchen — so schwer dramatisch-poetisch zu machen? Weil hier das Gericht angerufen werden könnte zum Rechtsspruch oder Austrag. Hier aber unter Königen steht alles jenseits der Macht der Institutionen, und die menschliche Beziehung allein entscheidet; es zwingt nichts Aeußeres, alles muß innerlich absolviert werden.

Aehnlich, wie Lear vor keinem Forum klagen kann, so auch Hamlet nicht gegen den Oheim; in Lear wie in Hamlet verkörpert sich diese gerichtliche Unzuträglichkeit der Tragödie: hier ist es zum Greifen deutlich, daß der tragische Konflikt unmöglich gerichtlich, sondern ethisch zum Austrag kommen muß.

Digitized by Google

XVII.

Shakespeares „Richard III“.

Sonntag, 22. November 1857.
(Dresden.)

Es gibt Kulturbedingungen, Kulturatmosphären, die sich nur schwer in eine ganz andre wollen versetzen lassen. Wenn die Kunst nicht eine künstliche sein soll, müssen ihre Hervorbringungen einen Akkord haben mit dem Leben, wie auch die Kirche, die Schule die Einheit mit dem Leben des Hauses beansprucht. So auch beim Theater: Wie lebst du vorher? wie nachher? — Welchen Rhythmus hat der Puls deines Gemüts? — Das alles ist von Bedeutung für Aufnahme und Erkenntnis eines Kunstwerkes. Es kann ein solches sein, das dich plötzlich über dich hinaushebt, dich deiner ganz vergessen macht, du lebst nur in der hier geschaffenen Welt! Allein das geschieht auch bei den zwingenden Bedingungen des Kunstwerks nicht ohne Bedingungen in dir! Mir geschieht es noch manchmal, daß ich mich mitten in einer Theatervorstellung frage: warum hat man hier ein Haus hergestellt, um allerlei darin zu treiben? was sitzen die Menschen hier, und die dort oben mühen sich ab, sprechen, lachen, weinen, rennen, töten, sterben?

Es bedürfte langer Ausführungen, darauf hinzuweisen, von welchem Einfluß es für dich auf die Auf-

Digitized by Google

nahme eines Kunstwerks ist, wie du den Tag heute verbracht hast, wie du nach Schluß des Theaters lebst.

Die Stammgäste des Theaters wissen davon nichts mehr. Den einen ist das schon längst nicht mehr Kunst, den andren wenigen ist es abstrakte Kunst, und diese wie jene gehen oft nur in ein Stück zu gewissen Situationen, zu sehen und zu hören, wie diese und jene Wortarie abgespielt wird.

Der Gedanke kommt mir noch oft, daß eigentlich nur alle acht Tage Theater gespielt werden sollte. Wer heute „Lear" und morgen „Plauderstunden" sieht oder spielt — wie kann da eine Weihe sein?

Und doch wieder die Teilung der Arbeit!

Ich hatte die rechte Stimmung nicht, um solch einen Koloß, wie Richard III., zu sehen, und nur einzelnes darf ich davon festhalten.

Es gibt ein Klima, in dem sich Schlangen und allerlei wildes Ungetier erzeugt. Ich möchte sagen, der Stoff, der im Kulturland Frosch wird, wird hier Schlange. So haben hier die menschlichen Verhältnisse noch etwas von der ungeheuerlichen Zeugungskraft und es ist noch Raum für herkulische Thaten und Gewaltsamkeiten.

Richard erschien mir als die Tragödie des Egoismus. Sonst ist es dramatisch notwendig und damit zur Schaubarkeit äußerst wirksam, das böse Prinzip in Persönlichkeiten und in Ereignissen als verführende zur Seite des die tragische Schuld begehenden Helden erscheinen zu lassen; hier aber, in der Tragödie des absoluten Egoismus, steht der Held ganz allein für sich, alles kommt aus ihm, alles ist Belieben —

„Richard liebt Richard, das heißt, Ich bin Ich"

Digitized by Google

— und es ist eine große und gewaltige Konsequenz, daß er von da an zusammenzubrechen beginnt, wo er sich in einer unlösbaren Abhängigkeit von etwas außer ihm findet: er ist nun nicht mehr Ego allein, er ist nicht aus dem Stein gesprungen, er ist nicht mehr der erste Mensch ohne alle Beziehung zur Welt außer ihm und zu einer Vergangenheit, er redet nicht mehr mit sich allein und folgt nur sich als der absolute Egoist — (und hier ist der Punkt, aus dem das viele Monologisieren, und zumal das erste, wo er sich vor sich darstellt, sich hätschelt, und das mit dem Schatten spielen in seiner tiefsten Bedeutung leicht zu erkennen ist) — er hört, hört einen Gegensatz, dem er nicht entweichen kann. Die Mutter allein konnte ihn brechen. Der absolute Idealismus, in seinem Leben für das All, konnte sagen: „Weib, was willst du von mir!" Indem er im All lebt, hat er die behindernden Bande des Einzellebens gelöst, er lebt nicht in sich, er lebt in andern, in der Welt, und in diesem Sichaufgeben, Sichhingeben ist alles, was zum Selbst gehört, hingegeben und hat nur noch seine relative Bedeutung im Zusammenhange des Ganzen. Der absolute Egoismus, mit seiner ans Wunderbare grenzenden Nachtwandlei, fällt von seiner schwindelnden Höhe, sobald er angerufen wird und den Anruf hört. Der Idealismus hat sich in seiner Absöhnung vom Gesetz der Schwere losgemacht; auch der Egoismus hat es; aber es zieht ihn hinab und zerschmettert ihn, sobald er in den Bereich der Anziehungskraft der Mutter Erde kommt. Diese moralische Anziehungskraft in ihrem Verhältnis zum Gesetz der Schwere ist hier in dieser Tragödie die Mutter.

Digitized by Google

Das ist die Parallele der Ethik mit dem bloßen Naturleben, die sich immer bei Shakespeare finden läßt, und was Spinoza philosophisch leistete, eine Statik und Mechanik der sittlichen Prozesse festzustellen, das hat Shakespeare poetisch vollzogen.

Die absolute Unschuld des reinen Naturlebens, in der eine Kraft alles das darf, was sie kann, ist inmitten des gegebenen Menschenzusammenhangs, mit gegenüberstehenden gleichberechtigten Kräften als Individuen, zum Egoismus und somit zur Sünde geworden, die die Tragik involviert.

Der egoistische Wille ist in Richard alles. Darum sagt er auch nicht wie Macbeth, der ein Verführter ist und dann sich selber verficht mit Raisonnement:

„Ich drang einmal so weit hinein in Blut,
Daß, sollt ich nun im Waten stille stehn,
Rückkehr so lästig wär' als Vorwärtsgehn."

Nein, Richard sagt:

„Gewissen ist ein Wort für Feige nur,
Zum Einhalt für den Starken erst erdacht,
Uns ist die Wehr Gewissen, Schwert Gesetz." V. 3.

Darum kann man auch noch näher Richard die Tragödie der absoluten egoistischen Willenskraft nennen, die sich gar nicht auf einen Gegensatz einläßt, ihn nicht kennen will, und darum zerbricht, in dem Momente, wo sie ihn erkennen muß, unausweichlich!

Und wie wunderbar ist die Unfähigkeit, weiter zu gehen oder sich zu halten, plastisch ausgedrückt. Die Mutter flucht ihm, die Rüstung möge ihn erdrücken, sie

Digitized by Google

möge ihm zu schwer sein. Und sie ist es von da an. Er fragt Akt V, ob der Helm leichter gemacht, die Schienen bequemer — und das zweimal. Wir sehen, wie ihn die Rüstung drückt, der Fluch, auch äußerlich, und das ist dramatisch-plastisch zugleich der innere Druck.

Daß Richard die Tragödie des Egoismus ist, ist auch sonst im einzelnen plastisch ausgebildet. Da gibt es keinen Dank, keine Verpflichtung, der Egoismus andrer existiert nicht, darf nicht existieren, der Held allein ist Zweck, alles andre Mittel, und muß es bleiben, und in dieser Naturbedingung verletzt Richard seinen treuesten Anhänger Buckingham. Richard will nichts von Dank wissen, als er an eingegangene Schuld gemahnt wird, er ist jetzt nicht in der Laune, dran denken zu wollen und ist ärgerlich, daß das Werkzeug nicht immer zur Hand sein will. Die grelle Thatsache, die sonst unerklärlich unklug erscheint, ist hier nun ganz naturnotwendig.

Der Egoismus darf kein Gedächtnis haben, damit wäre die momentane Willenskraft, die sich alles unterwirft (wie anfangs Anna), gebrochen. Es gibt nur immer ein Jetzt:

„Was ist die Uhr?"

ruft er so oft. — „Gebt mir 'nen Kalender." — Er lebt nicht mit der Natur. Er muß das gedruckte Wort, das von andern Festgesetzte fragen. Von dem Momente an, wo Richard gebrochen ist, hat er Erinnerungen, er hat Beziehungen zu etwas außer ihm, zu Vergangenheiten, und wie wunderbar läßt sie Shakespeare im Traum erscheinen, wo der wache Wille aufhört — (im Traume, nachdem er nur getrunken und nichts gegessen hat) — und überhaupt: wie oft ist von Essen die Rede: Das

Digitized by Google

wollen wir nach dem Essen bereden ... Wir wollen essen ...

Dieser Drang nach Assimilation äußerer Kräfte ist ehrlich und physiologisch tief; er verspeist so zu sagen immer nur die Welt und verdaut alles leicht, bis ihm einmal Verhältnisse im Magen liegen bleiben. Und wie fein! Sonst aß er immer; in der letzten Nacht kann er nicht mehr essen, er ist voll, er trinkt nur. Und Shakespeare ist so Natur, daß alles wieder Symbol werden kann. Der Egoist, der sich fremde Kraft aneignet, stirbt, da er sie verliert, da er auf sich gestellt ist:

„Ein Pferd! Ein Pferd! Mein Königreich für'n Pferd!"

Shakespeare bedarf einer eigenen großen Stimmung oder der Fähigkeit dazu, um aufgenommen zu werden. Und das ist in unseren Tagen schwer. So in sich rund auch dieses Stück z. B. ist, bedarf es zu seinem richtigen Verständnisse doch, daß wir die Heinriche im Gedächtnis haben. Richard an sich ist nur dadurch erst voll verständlich, und nun gar erst die Nebencharaktere, die sich hier gar nicht ausspielen, vor- und rückwärts Bedingungen haben, so Buckingham, Hastings, Stanley und vor allen Clarence. Richard ist nur der Held des Egoismus unter den kleinen Egoisten. Er hat auch die Sympathie, weil in ihm der Egoismus kulminiert, Held geworden ist.

Nun aber in unseren Theatern werden nicht nur die rein historischen Stücke (Heinrich VI. u. s. w.) ganz ausgelassen, sondern auch dem einzelnen Stücke selbst fehlt wesentliches, der Zusammenhang ist unklar und alles

Digitized by Google

Geſchehene nur noch kraſſer, während unſere Zeit ohnedies die Nacktheiten der Pſyche kaum mehr vertragen kann und überhaupt nicht dieſes ganze Geradezu des Handelns, dieſes dampfende Blut, dieſes Leichttötige, dieſes Fauſtrechtliche, dieſes Drauflosſchlagen. Tauſende von Städtern haben noch nie ein Tier ſchlachten ſehen. Unſer ganzes Leben wandelt mit den unſchöneren, aber doch notwendigeren Thätigkeiten im Staatsleben wie im Haushalte auf verborgenen Hintertreppen auf und ab, der eigentliche Aufgang iſt gebahnt, weiß nichts davon und will nichts davon wiſſen. Daher die Verzärtelung, die Feinhändigkeit, die vor aller rauhen Berührung zurückſchreckt. Dieſe Shakeſpeare-Welt erſcheint uns darum ungeheuerlich cyklopiſch. Sie läßt ſich nicht zur müßigen Verdauungsſtunde betrachten, und vielfach iſt es nur eine hiſtoriſche Pietät, die den lauten Zeter darüber zurückhält.

Und doch muß Shakeſpeare neu gewonnen, neu lebendig gemacht werden.

Nachſchrift vom 1. Mai 1861.
(Berlin, geſtern Richard mit Deſſoir geſehen.)

Das Theater braucht die Häßlichkeit nicht bis zur ſichtbaren Erſcheinung im gemeinen Sinne zu bringen. „Ich bin Ich!“ ſagt Richard ſchon gleich am Anfange, da liegt der Schlüſſel des Charakters — und der Schlüſſel der Handlung.

Wie iſt es möglich, dem Zuſchauer dieſe Ungeheuerlichkeiten zuzumuten?

Der Dichter macht den kühnſten Verſuch, der denk-

Digitized by Google

bar ist. Er bietet gleich in der ersten Scene (mit Anna) das ungeheuerlichste, und nun, nimmt das der Zuschauer hin als möglich, als wahr und wirklich, nun dann, so ist er eingetaucht in die Stimmung, daß er alles aufnimmt, wenn nur die Energie des Ausdruckes es ihm aufdringt.

Und das ist die größte Kunst Shakespeares, den Zuschauer sofort zu präparieren, zu fesseln und auf ein einziges zu lenken, daß er nicht mehr entrinnen kann.

Zu den feinsten psychologischen Zügen gehört das Spielen Richards mit seinem Schatten; der ist sein einziger Begleiter, kein lebendes Wesen, kein Gedenken an andere steht um ihn und in ihm. Näher nachzugehen wäre auch dem, daß Richard, der die Menschen verachtet, auch sich selbst verachtet, während das sonst bei Menschenfeinden nicht der Fall ist: sie halten sich selbst allein für hoch, edel u. s. w.; diese Ehrlichkeit vor sich fesselt. Richard spricht viel mit sich selbst, ist mit Hamlet der monologenreichste dramatische Held. Hamlet der Träumer hat eine Schuld zu sühnen und kommt nicht dazu, er ist ein klagendes Käuzchen; Richard ist der Eber, er rennt alles auf. In diesem Anhalt an das Tierleben liegt viel ergiebige psychologische Poesie.

Von Richard wird oft gesagt, er beißt die Lippen: das ist ein großes Charakteristikum.

Shakespeare schildert oder zeigt seine Helden schlafend und wachend, morgens und abends, essend und trinkend. Richard trinkt nur vor Schlafengehen. Da kommt eine Essensstunde, aber er kann nicht essen, nur trinken. Er geht schlafen, sein Tag ist zu Ende.

Digitized by Google

XVIII.

Shakespeares „Othello“.

27. November 1857.
(Dresden.)

Die Tragödie der Eifersucht. Die Eifersucht ist als Affekt mit unzureichendem Grunde oft Gegenstand des Lustspiels. Hier erscheint sie als das Ungeheuer mit grünen Augen, das aus dem Nichts emporwächst.

Ein tragischer Held, der eigentlich nur ein Dupe, ein Gehänselter ist, bietet besondere Schwierigkeiten. Das Besserwissen des Zuschauers ist sonst ein sehr wirksames Motiv der Spannung, denn der Zuschauer fühlt eine gewisse souveräne Befriedigung und ist zugleich begierig, wie der Handelnde zu wahrer Einsicht in den Sachverhalt gelangt, und ob er überhaupt dazu gelangt. Diese Stimmung wird hier zu einer mitleidigen Sympathie für den Helden, und der Dichter verstand sehr weise, Sympathie für ihn zu erwecken wie zu einem Kinde; Othello ist überhaupt der kindhafte Held. Wohlweislich aber rückt der Dichter uns immer ihn vor die Augen. Die Stimmungen anderer, besonders Desdemonas, sind nur in leiseren Tönen gegeben. Othello hat die Tonika und ihm zulieb hält er Jago immer nieder, ja eigentlich unklar gemischt; sonst wüchse er dem Interesse für den Helden über den Kopf.

Digitized by Google

Eine merkwürdige Parallele ist der Dupe des Ehebruchs*) zu dem Dupe der Eifersucht.

Der Vater Desdemonas ist nicht bloß Vater, er ist auch Vertreter der weißen Rasse. Der Dichter braucht es nicht klar zu wissen und nicht trocken und nackt darzulegen, daß die meisten schon der Geruch des Mohren abstößt, und die eheliche Vereinigung überhaupt etwas widernatürliches hat, das den Amerikanern, wie wir wissen, wie Sodomie erscheint — es ist genug, daß der Vater nur stets sagt: es ist wider die Natur!

Und eben, indem der Rassenunterschied zum Thema der Eifersucht gemacht wurde, erhält das Stück eine höhere und allgemeinere Sympathie.

Denken wir z. B., daß einfach ein Alter, etwa Marino Falieri zum Helden der Eifersucht gemacht wäre, so fiele wesentliches weg. Wir hätten immer das Gefühl und den Vorwurf: Warum war der Alte nicht weise genug, eine Ehe mit einer die vollen Lebensansprüche mit Recht fordernden Jungfrau abzulehnen? Dies fällt bei Othello weg. Neigt sich ihm die Jungfrau zu, so freuen wir uns seines Glückes, obgleich uns ein Etwas darin fremd bleibt. Othello wird geheiratet. Das ist eine ganz andere Grundlage und Wendung. Er ist voll Dank, voll unendlicher Beseligung über diese Liebe, und eben dieses stete Gefühl des Dankes und der Liebe, diese stete Abhängigkeit im Gefühl einer Nichtgleich-

*) Hinter diesem Wort ist im Manuskript ein freier Raum gelassen, offenbar für den Namen des Dupe des Ehebruchs, den Auerbach im Auge hatte. Aus dem weiteren Text geht nicht hervor, wen Auerbach meinte. D. H.

Digitized by Google

berechtigung ist leicht die Handhabe für den Zweifel. Das volle Einssein der Ehe kommt nie ganz auf. Othello ist in seiner Liebe stets voll Demut. Wäre einfach ein Alter der Held, so wäre diese Demut auch möglich, aber die Gewohnheit ließe sie schwinden, der Alte kann sich jung dünken, jung machen, der Schwarze nie weiß dünken oder weiß machen. Othello fühlt, daß er seine Frau aus Familie und Stammeszusammenhang isoliert hat, er hat die Kraft, ihr in Liebe alles zu sein. Wie wunderbar groß die Stelle mit dem Molch im Kerker! Und der nie geheilte Bruch, den Othello immer fühlt, erneuert sich leicht, sobald sich nur leise zeigt, daß Desdemona zur Rasse hält.

Ein trockener Ethnolog wird einfach sagen: Desdemona hat eine Unnatur begangen und dafür muß sie sterben. Der Geruch des Mohren mußte sie abschrecken, und hätte sie ein schwarzes Kind bekommen, sie hätte mit Grausen eingesehen, was sie gethan.

Indessen, indem Othello dem Dogen seine Liebe erzählt und ihn überzeugt, erzählt und überzeugt er uns. Ohne entfernt damit einen Gedanken an Reminiszenz bezeichnen zu wollen, finden wir hier dieselbe Situation wie im ersten Akt des Demetrius. Dieser erzählt dem Reichstag und macht uns zu Zuhörern und Begeisterten, während schlechte Dramatiker oft Leuten, die alles mit erlebt, nochmals das Erlebte erzählen oder mit ihnen rekapitulieren lassen.

Shakespeare hat aber noch ein besonderes Motiv und ein mächtigeres eingesetzt. Desdemona liebt vor allem den Helden (sie sagte ihm:

Digitized by Google

„Wenn je ein Freund von ihm sie lieben sollte,
Er mög' ihn die Geschicht' erzählen lehren,
Das würde sie gewinnen . . . . . .
. . . . . .
Sie liebte ihn um das, was er bestanden")

— und dieses Uebersehen und Vergessen der Persönlichkeit steigert sich hier noch zum Vergessen der Rasse.

Derselbe verzehrende Eifer, den Othello in der Liebe hatte (dieses allzeit bräutliche Uebermaß), das hat er nun auch im Hasse. Dem Aethiopier fehlt auch der Zügel der Bildung. Er ist Kind. Wie wunderbar schildert ihn Jago:

„Der Mohr ist eine arglos biedre Seele,
Glaubt jeden ehrlich, der es scheint zu sein,
Und läßt sich sänftlich an der Nase führen,
Wie Esel thun." —

und er sich selbst zuletzt:

„. . . . . Dann müßt ihr melden
Von einem der nicht klug, doch zu sehr liebte;
Nicht leicht argwöhnte, doch einmal erregt,
Unendlich raste; von einem, dessen Hand
Dem Indianer gleich 'ne Perle wegwarf,
Mehr wert als all sein Volk; des überwundnes Auge,
Sonst nicht gewöhnt zu schmelzen, Thränen nun
Vergießt, so reichlich wie Arabiens Bäume
Ihr heilungskräftig Harz."

Die Liebe Desdemonas ist ein Wunder, als solches faßt es auch Othello auf, anbetend, verehrend, allzeit entzückt. Aber hat ein Wunder Bestand, muß es nicht zurückkehren in den gewohnten Lauf des Gesetzes, in die

Digitized by Google

Natur? Sobald das beginnt, ist Othello verloren. Er ist nur mit einem Wunder verheiratet.

Und die Rückkehr zur Natur beginnt bereits leise. Schon am Schlusse des vierten Aktes verfällt Desdemona dem Naturzuge einer kaum beginnenden Gedanken-Untreue. „Der Ludovico ist ein feiner Mann," sagt sie nicht ohne Bedeutung. Sie beginnt zu vergleichen, das Wunder löst sich auf, sie ist verloren.

Ein Eifersüchtiger ohne Grund erscheint leicht als komische, lachenerregende Person, tragisch erscheint der wirkliche Betrug bei einseitiger Liebe, und demgemäß die Eifersucht — und doch, so seltsam sind die Mischungen des Gemütslebens und die daraus folgende Sympathie: ein wirklich Betrogener hat etwas Lächerliches, ja fast Makulöses, er erscheint wie ein Geprügelter, ein unschuldig Geprügelter, wir bedauern ihn aufrichtig, aber wir können nicht anders, wir können uns eines gewissen Lächelns, einer gewissen Abwendigkeit des Anteils nicht erwehren. Das Mitleid — und das scheint mir wichtig — das Mitleid mit der passiven Tugend hebt zugleich die Teilnahme für den Träger auf. Es ist ein auf dem Glatteis Gestürzter, über den wir bei der Unbeholfenheit seiner Bewegungen und seiner Lage unmittelbar lachen und erst reflektierend nachforschen, ob er sich nicht Schaden gethan. Das Mitleid mit der aktiven Tugend erweckt unsere höhere Sympathie und zwar notwendig; wir müssen notwendig dazu gelangen; wie wir uns beteiligten an seinen wohlgemeinten Thaten, so müssen wir uns beteiligen an seinen unverdienten Leiden, wir fühlen uns zu jenen fähig und erhoben und empfinden den Schmerz des Sturzes; während wir bei der bloß passiven Tugend,

Digitized by Google

die ein bloßes Beharren im Beſtehen iſt, nicht mit in Aktion kommen, nicht mit in eine Thätigkeit geriſſen werden, und darum der Unfall — denn das iſt hier das Leiden allein — uns nicht mit hineinreißt; wir ſehen ſtets eine fremde, wohl recht brave Perſönlichkeit, aber wir ſind es nicht ſelbſt.

Dieſes, wenn auch fiktive Unglück Othellos iſt aus einer Gemütsaktion hervorgegangen, die wir mit ihm teilen. Wir lieben mit ihm, wir erwärmen uns für die brennende Glut ſeiner Liebe, und wir leiden mit ihm.

Beſonders charakteriſtiſch und bedeutſam iſt es noch, daß die Liebe bereits als fait accompli vor uns erſcheint, und Held und Dichter erklären ſie uns nur, ſie wird nicht vor unſeren Augen. Hätte der Dichter dies gewählt, ſo wäre der Stand der Dinge viel ſchwieriger. Nun aber iſt in erſter Scene die auf ein Wunder gebaute Ehe bereits geſchloſſen, die Tragödie der Eiferſucht kann beginnen. Und wie immer bei Shakeſpeare, ſehen wir am blauen Himmel ein kleines Wölkchen, bis das ſchwarze Gewitter aufſteigt und ausbricht.

Digitized by Google

XIX.

Mozarts „Zauberflöte".

Dezember 1857.
(Dresden.)

Das ist eine jener wenigen Schöpfungen, die jenseits des Kampfes, ja der eigentlichen Leidenschaften stehen. Da sind Klänge, die man hören möchte in seiner Sterbestunde, so wonnig auflösend. Das ist das letzte große Werk Mozarts und er erneuert sein eigenes höchstes Wesen, all die Klangfülle in ihm, wie in der Verklärung. Seine eigenen Gestalten zogen an ihm vorüber und wurden neu, wieder fest und charakteristisch, aber um so reiner und ätherischer. Es ist das im besten Sinne etwas Transcendentales, Ueberirdisches.

Der Einzugschor der Priester ist der Marsch der Humanität und der Chor

„O Isis und Osiris"

die reinste Friedensseligkeit. Auf dieser Höhe muß alle Handlung, die vor uns sich darstellt, nur noch allegorisch sein und das Kindliche, ja das Kindische des Textes ist naturnotwendig. Nur überbeizte und überheizte Menschen können das langweilig und geschmacklos finden.

Hier ist das volle Märchen, das Leben außer der Welt, wie es nur die Musik emportragen kann in den

Digitized by Google

freien verklärten Aether. Die Mozartsche „Zauberflöte“ und Lessings „Nathan“ haben tiefe Parallelen. Da schwingt sich die Seele weit weg über die zerrissene kämpfende Welt und lebt im reinen Jenseits, in der positiv gewordenen Frömmigkeit und Friedsamkeit, wo es nur noch ein Lächeln gibt für die Abquälung der Menschen in ihrer Endlichkeit. Der große Hort der Menschheit, der nicht in der Vergangenheit vergraben ist, sondern erst aus der Zukunft ausgegraben werden muß, von ihm sind im „Nathan“ und in der „Zauberflöte“ glänzende Gestücke des Geschmeides, und wer das Märchen der Ueberweltlichkeit nicht ahnend in sich trägt, der faßt das Gegebene nicht.

Und auch künstlerisch gefaßt, kann, dort die Dichtung, hier die Musik, die Weisheit und Verklärung darstellen, das höchste Positive, nicht bloß die Negation, die Opposition, den Kampf. Die Kunst in ihrer höchsten Schicht schließt das Didaktische ein, es ist nicht mehr frostig, kalt; und hier erscheint auch im höchsten Begriff das Idyll, ich meine, die Poesie des Friedens in der Märchenhülle.

Nachschrift vom 30. November 1864.
(Berlin.)

Gestern mit David Strauß im Opernhaus.

Das waren einige der glückseligsten Stunden des Lebens. Mit diesem reinen Menschen in den reinsten Hallen der Musik.

Solche Stunden gelebt zu haben ist ewiges Leben. Wenn man nur die Kontinuation solcher höchsten Wonne

Digitized by Google

der Empfindung haben könnte! In der Unendlichkeit einer Kameradschaft — wie versinkt da all die Erbärmlichkeit ringsum!

Das läßt sich nicht ausdeuten, das bleibt als innerstes Besitztum.

Nur noch einiges Nebensächliche.

Eines der großen Elemente der Poesie ist: der ideale Mensch und neben ihm der hausbackene, der gesunde Volksverstand, klein, komisch, einseitig. Da ist Don Quixote und Sancho Pansa, Don Juan und Leporello (Pickwick und Sam Weller gehören auch dahin), Tamino und Papageno. Tamino ist die Kehrseite von Don Juan, dieser will nur Abenteuer und Genuß, jener Liebe und Weisheit; Leporello und Papageno müssen Aehnlichkeit haben, es ist dieselbe Tonregion, aber wie verklärt hier alles! Strauß hat in der großen Arie der Tamina Aehnlichkeit mit der Gräfin im Figaro gefunden. Das ist's! jeder Schöpfer hat nur bestimmte Töne und Gestalten; sie werden aber immer klarer und dadurch anders.

Die drei Knaben singen in Wahrheit, Seligkeit. Wenn die Engel auf Raffaels Sixtina sängen, das wären ihre Weisen, in dieser Tonregion regten sich ihre Lippen.

Digitized by Google

XX.

Mozarts „Così fan tutte“.

5. März 1858.
(Dresden.)

Die graziöse Heiterkeit Mozarts erquickt die Seele unmittelbar, ohne alle Reflektion, wie ein Tonbad, das die Seele umfließt, Welle auf Welle, und alles glitzert im lachenden Sonnenschein. Ja, selbst die sittliche Leichtfertigkeit, die Frivolität gewinnt etwas Unschuldiges. Bei Mozart wie bei Raffael ist die Nacktheit noch keusch, sie gibt sich frei, rein, naturtrieblich.

Und diese Despina ist die Musik gewordene Goethesche Philine. Die Figuren sind Theatertypen und das gibt der ganzen durch und durch leichtfertigen und mit allem Lebensinhalt spielenden Sozietät eine gewisse auch den Zuschauer nicht verletzende Freiheit oder Libertinage. Eben diese Typenwelt erinnert daran, daß Schiller von der Oper so viel erwartet, weil sie von vornherein über die „servile Naturnachahmung“ hinweghebt und eine Welt der Ideale konstatiert, die eine Heimat auf dem Theater haben könnte.

In Mozart finde ich aber auch deshalb eine so reinwirkende Kraft, weil er — und das besonders in seinen heroischen Produktionen — das künstlerische Maß bewahrt. Das Ergreifen, Erschüttern geht nur

Digitized by Google

bis zu jenem Grade, der uns des Daſeins im Reiche der Kunſt, des freien Spiels mit den Beziehungen und Konflikten des Lebens noch inne werden läßt. Und ſo hält ſich auch dieſe Frivolität von allem bitteren Ernſt, der ſich in der neuen Zeit ſo ſehr geltend macht, fern.

Dennoch behält das Sujet etwas Verletzendes, und wunderbarer Weiſe wäre das leicht zu vermeiden geweſen, wenn der Librettoſchreiber im zweiten Akte Dorabella und Fiordiligi die Maskerade entdecken ließe und ſie nun mit den beiden Verſuchern ſpielten. Dadurch wäre alles noch rein, heiter. Das vorige Jahrhundert ſtieß ſich aber an ſolchem haut goût nicht, und das iſt ſehr bezeichnend.

Digitized by Google

XXI.

Schillers „Demetrius", bearbeitet von Laube.

1. Januar 1858.
(Dresden.)

Zum größten hiſtoriſch-poetiſchen Stile Shakeſpeares hatte ſich hier Schiller erhoben, und dabei der eigentümliche ethiſche Schwung ſeines Weſens! — Dieſer Reichstag iſt ein Meiſterſtück höchſter dramatiſcher Konzeption. Er zeigt nicht nur das ganze polniſche Leben und ſeine Konflikte; — in der Art, wie Demetrius hier die Stimmung gewinnt, gewinnt er auch unſere mit, und das Proteſtierende bleibt auf die Perſon Sapiehas allein beſchränkt.

Es iſt aber doppelt ſchwer, nach einem ſo gewaltigen Enſembleſtück, noch dazu im Anfange, das rechte Ohr für Soloſtück, Duett u. ſ. w. zu gewinnen und wach zu halten.

Groß und gewaltig ſind die Kloſterſcenen; vielleicht müßte aber mit dem höchſten Pathos der Marfa der Akt enden.

Schon beim Betreten des Landes zeigt ſich der leiſe Konflikt, mit fremder Macht Vaterland und Thron zu erobern. Eine erhabene dichteriſche Kraft liegt darin, wie der Grenzpfeiler Symbol des Landes, Repräſentation desſelben und Altar zugleich wird. Das iſt einer jener

Digitized by Google

großen Würfe, einen Begriff zu plastifizieren, den Begriff Vaterland.

Alles was weiter nur Entwurf ist, konnte nur Schiller ausführen; wer es wagt, ist an ihm ein falscher Demetrius. Pietät und notwendige selbständige Produktion kämpfen in jedem, der es wagen wollte, den unvollendeten Satz Schillers auszuführen.

Unausgebaute Dome kann eine nachfolgende Zeit aus künstlerischem Motive abschließen; da sind die Bauriße fest, der Ausdruck der Andacht ist gegeben als Linie, der nur die Steine fehlen. Anders beim redenden Kunstwerke. Wer kann hier in den Ton einsetzen?

Und Schiller hat die Motive zu sehr gehäuft! Boris ist eine Tragödie für sich. Ebenso der Betrugstifter und dann die Mutter und dann Demetrius und der Kampf zwischen Polen und Russen. Das alles in eins zu bewältigen, dazu gehört die höchste Meisterschaft.

Mir erschien der tiefste tragische Kernpunkt (allerdings abweichend von Schiller) stets darin, daß Demetrius eigentlich Marfa müßte töten lassen: er kann das nicht, er will und muß sie gewinnen und daran stirbt er.

Der größte dramatische Effekt, den der impotente Laube gar nicht verstand, liegt darin, daß, als Marfa den Demetrius umarmt, weinend, dieser schnell den Vorhang ziehen läßt, daß alle das sehen. Durch und durch läppisch ist diese Bearbeitung Laubes. Und diese Sprache: „Der Orkus schließe die beiden Kiefern", „Die Maus klopft an die Thüre", „Pulverchen ins Ohr streuen", „Der Mutter Segen gibt dem Akt die Weihe", „Gewohnheit wird die zweite Natur" 2c. Und was soll das

Digitized by Google

heißen: Boris ist tot, vor ihm zieht das Heer auf und sieht auf ihn bis zuletzt! —

Welch eine unermeßliche Macht übt die Poesie. Hätte Schiller diesen russischen Stoff voll ausgearbeitet, in den letzten fünfzig Jahren wäre die Anschauung der Welt von Rußland eine andere gewesen, mindestens kulturhistorisch — Rußland wäre für Deutschland poetisch angebautes Kulturland gewesen.

Digitized by Google

XXII.

Schillers „Kabale und Liebe".

3. Mai 1858.
(Dresden.)

Grell in der Charakterzeichnung und den Farbenkontrasten, bewundernswert geschickt in der theatralischen Komposition, voll wirksamer Effekte und übernommen in allem Empfindungsausdruck. Der Geiger Miller allein ist kernhaft scharf und naturwahr gezeichnet und durchgeführt, und wenn auch der Ifflandsche Moraljammer diese Kategorie stark abgehetzt hat, und noch neuerdings die einzige Figur Hebbels, der Meister Anton, in gerader Linie davon abstammt, so bleibt diese Figur doch immer in ihrer strengen Zeichnung erquicklich. Bei der offenbaren Anlehnung der ganzen Dichtung an Lessings „Emilia Galotti" ist dieser Miller allein eine Neuschöpfung.

Die ganze Stimmung des Stückes — wenn wir das großartige geschichtliche und politische Interesse außer acht setzen — ist gleich von vornherein eine gesteigerte, unaufhörlich effektvolle — „die Empfindung entflammt", heißt es oft — und es zeigt das große theatralisch-dramatische Genie Schillers, daß er diese immer nicht nur zu erhalten, sondern stets noch zu gipfeln weiß.

Mit einem sicheren, treffenden Einsetzen der Motive

Digitized by Google

sind vor allem die ersten zwei Akte gesteigert. Zuerst im Hause des Geigers, immer accelerando, dann beim Präsidenten in gleicher Weise; der 2. Akt bei der Milford und dann wieder beim Geiger. Von der Intrigue an erlahmt das natürliche Interesse, weil sie gar zu grob ist, und es nützt nichts, daß der Dichter das den Wurm sagen läßt. Aber in den gegebenen Situationen ist wiederum die dramatische Kraft groß und bewunderungswürdig, und die Sprache bei aller Uebernommenheit hat in allen Charakteren eine unverhüllte Nacktheit des Ausdrucks, die hinreißend wirkt.

Bemerkenswert ist, daß Schiller sich hier ganz schwäbisch verhält: „Der Herr Vetter Sekretare" u. s. w.

Ein wunderbarer Zug geht durch Schiller, der mir noch nicht bemerkt worden zu sein scheint. Der Kampf der neuen Welt mit der alten, der ganze Revolutionstrieb des vergangenen Jahrhunderts hatte sich nicht nur in Schillers Jugendleben aufgethan, er hatte seinen ganz besonderen plastischen Ausdruck in dem Verhältnis Friedrichs II. zu seinem Vater gefunden.

Vater und Sohn stehen als lebendige Vertreter zweier Kulturwelten einander gegenüber.

Nicht umsonst hat Schiller lebenslang den Friedrichstoff in sich getragen.

Er hat sich ihm theilweise ausgeprägt in Ferdinand und dem Präsidenten, in Don Carlos und Philipp, natürlich mit jener Neubildung, die das Dichtergemüt wie die organische Natur mit allen vorhandenen Stoffen vornimmt.

Man muß die Einwirkungen atmosphärischer Einflüsse und ihre Wandlungen im Reiche des Geistes

Digitized by Google

kennen, um ſolche Anregung, ſolche ſtill ruhende Beſtimmung zu verfolgen.

Kein zweites Stück hat auf die Revolutionierung des deutſchen Gemütes ſo gewirkt wie „Kabale und Liebe“.

11. November 1873.
(Berlin.)

Nach vielen Jahren das Stück geſtern wieder geſehen. Wird man im Alter kritiſch unempfänglicher, oder was iſt es?

Die Fabel hat etwas Ueberreiztes. Man darf den Gedanken einer Parallele mit „Romeo und Julia“ gar nicht aufkommen laſſen. Der Konflikt, als Ständeunterſchied, iſt ein ganz anderer, als der der Familienfeindſchaft, und ſchon der römiſche Widerſtreit des Konnubiums iſt dichteriſch nicht ausgiebig, weil es, wie mir ſcheint, ein Kampf mit einer Inſtitution, mit einem äußerlich Verhärteten und nicht ein Kampf mit einer Empfindung iſt, die ſich doch immer im Fluſſe befindet. Ferdinand ſelbſt bezeichnet den Kampf als einen Kampf zwiſchen Mode und Menſchheit.

Die beiden Sphären, die Hofleute und das Bürgerhaus, ſind ſo grell in der Farbe und ſo karikiert in der Zeichnung!

In der Seele des Dichters waltet eine tiefe Empörung. Dies bringt gewaltige, großartige Eruptionen, aber kein in Gleichgewicht ruhendes, in ſich bemeſſenes Kunſtwerk hervor.

Digitized by Google

Die Erinnerung an „Emilia Galotti“ ist offenbar. Der Vater, die Mutter, der Vater hier bürgerlich derber, die Mutter hier kupplerisch gemeiner, und das Mädchen, das in der ersten Scene, wie Emilia, aus der Kirche kommt — das, und noch andere Nachklänge sind unverkennbar; von Lady Milford und Orsina gar nicht zu reden.

Da Schiller sein Stück in die unmittelbare Gegenwart legte, konnte er den Fürsten nicht wie den Prinzen in „Emilia Galotti“ auf der Bühne erscheinen lassen; aber wir sehen an diesem Präsidenten Walter und an diesem Hofmarschall Kalb, was für ein erbärmlicher Geselle das sein muß.

Warum müssen Luise und Ferdinand sterben? Damit dieser Präsident und Wurm an den Galgen kommen? Das ist nicht ausreichend.

Diese Dichtung ist ein Beispiel, und ein glänzendes, daß die Tendenzdichtung kein rundes Kunstwerk schaffen kann; denn es fehlt ihr notwendig die Allgerechtigkeit, die der Dichter haben muß.

In der Tonart dieses Stückes ist noch ein Nachklang von der burschikosen Großprotzigkeit und Renommisterei des Fiesko. Eine unvergleichliche Gestalt ist und bleibt aber der Musikus Miller, und hier hat Schiller seine ganze vom Schwabentum genährte Realistik bewährt und in Kraftausdrücken, die sich drängend häufen, bis zum Aeußersten dargelegt.

Die Intrigue, so derb und roh, hat noch einen verschärfenden Widerspruch in sich durch Einverwebung des religiösen Elementes. Der Eid Luisens ist so nötig als empörend; aber dieses Anrufen der Vorsicht, der Vor-

Digitized by Google

sehung ist nur dissonirend, weil das Angerufene auch nicht das mindeste zur Lösung beiträgt. Es mag diese Glaubensrichtung zur Charakteristik der Personen gehören, aber das genügt nicht. Ein solcher Accent, ein solcher lauter Ruf muß ein Echo haben in der Kunst.

Der Kampf zwischen Vater und Sohn, der bei Schiller stetig wiederkehrt, ist hier am schärfsten.

Es ist schon oft bemerkt, daß Schiller, auf diesem Boden weiterschreitend, uns eine nationale Bühne, auch stofflich, hätte schaffen können; aber es drängte ihn zu Großgeschichtlichem, Stilvollem.

Und mir ist dabei etwas aufgefallen, was vielleicht noch nicht bemerkt ist. In der Seele des Dichters schlummerte bereits, vielleicht seiner selbst unbewußt, die Tragödie „Maria Stuart"; denn es ist charakteristisch, daß Lady Milford die Nachkommin eines Norfolk ist, der „für die schottische Maria ein Opfer ward".

Eine abgerissene Flocke vom Hermelin Maria Stuarts fliegt bereits hier herein, und es ist ein sicherer Griff, einen Nachkommen aus dem Anhang so sich verlieren zu sehen.

Die Scene zwischen der Lady und Luise ist nur Theater; denn es wird keine Minute an einen Erfolg geglaubt. Sie ist nur zum Ausladen der beiden Charaktere da, die mit großem Geschick in Kontrast gesetzt sind. Die ganze theatralische Kraft Schillers zeigt sich in eminenter Weise in diesem Stück. Die wiederholten Worte Ferdinands: „Schriebst du diesen Brief?" sind eine Skala von höchster Wirkung.

Es ist auffällig, wie neben der realistischen Fassung im Miller und seiner Frau und im Wurm bereits die

Digitized by Google

jambiſche Empfindung nebenhergeht, beſonders in Held und Heldin; aber auch in der ſchwarzen Figur, dem Präſidenten, und in der gelben Figur, der Lady Milford.

Eigentümlich auffällig war mir wieder, wie das Drama die Figuren ablöſt und ſie nur in beſtimmte vom Dichter gewollte Wirkung ſetzt. Kein Kamerad Ferdinands, keine Geſpielin Luiſens wird je erwähnt oder in die Erſcheinung gebracht. Jedes Kunſtwerk kann nur einen Ausſchnitt geben, auch der Roman nur, aber hier iſt es noch mehr in die Augen ſpringend.

Die Hauptſache iſt aber die: Eine Tragödie darf ſich nicht in den entſchuldigenden Modemantel hüllen, daß ſie weſentlich ein Sittenbild ſei. Das iſt „Kabale und Liebe" im beſten Sinne. Die Gewitterſchwüle vor Ausbruch des amerikaniſchen Befreiungskrieges iſt anſchaulich und farbig gezeigt. Das Sittenbildliche iſt aber nur Accidens einer Tragödie, während es wohl im Luſtſpiel, das es nur mit bedingten Konflikten zu thun hat, mehr zum Weſen gehören kann (Molière); denn mit dem bedingten Konflikt korreſpondieren die bedingten Zeitverhältniſſe, mit dem unbedingten Konflikt der Tragödie aber haben ſie nichts zu thun. Die echte Tragödie muß in jeder Zeit ſpielen können.

---

24. November 1877.
(Berlin.)

Geſtern „Kabale und Liebe" wiedergeſehen. Die Erinnerung an „Emilia Galotti" iſt ganz offenbar; die Charaktere ſind leicht in Analogie zu ziehen, und ſehr geſchickt iſt es von Schiller, daß er den Fürſten gar

Digitized by Google

nicht erscheinen läßt. Die Exposition im 1. Akt ist ein Meisterstück: alle Personen treten bereits auf und alle in einer hochgespannten Stimmung. Lady Milford erscheint noch nicht, aber durch mehrfache Erwähnungen ist sie bereits im Denken des Zuschauers da.

Von Bedeutung ist es, daß es eigentlich ein Zwirnsfaden ist, freilich ein fester, über den die Figuren stürzen, und zwar tragisch. Aber ein gespannter Zwirnsfaden auf dem Boden kann eben stürzen machen und das Mißverständnis mit Kalb in der Duellscene ist sehr geschickt aufgebaut. Ein Zwirnsfaden ist es ja auch nur in einer großen Tragödie, wie Othello, — hier das Schnupftuch — der die Personen stürzt, sie können eben nicht auf den Boden sehen, wo der Zwirnsfaden ausgespannt ist.

Zum erstenmal fiel mir auf, daß Schiller das Alter der Luise auf 16 Jahre feststellt, und da erwähnt wird, daß Ferdinand bereits im 20. Jahre Major wurde, ist er etwa 22 oder 23 Jahre alt zu denken. Die bis zur Ueberspanntheit gesteigerte Empfindungsweise, ganz aus dem Charakter der Zeit genommen, ist bei einem 16jährigen Mädchen und einem 22jährigen jungen Mann vollkommen naturgerecht.

Die Mutter ist eine vergröberte Claudia, der Vater ein transponierter Odoardo. Die ganze eigentümliche Kraft Schillers zeigt sich darin, Jünglinge zu schildern, und hier eine konsonierende Jungfrau, die eine ergiebige Analogie in Shakespeares Julia gestattete.

Uebernommenheiten im Ausdruck erscheinen hier wie Nachklänge aus dem Fiesko. Wenn Ferdinand sagt: ich werde diese Insektenseelen zermalmen, die an meinem

Digitized by Google

Rieſenbaum hinaufkriechen, ſo iſt das eben Fieskoſche Uebernommenheit.

Unbegreiflich aber bleibt, wie er ſich Ausdrücke geſtatten und im ſpäteren Alter ſtehen laſſen konnte, wie z. B., daß Lady Milford zu Luiſe ſagt: Deine Wangen ſind nicht im Feuer vergoldet; — ein gräßliches, widerwärtiges Bild.

Die Meiſterſchaft Schillers zeigt ſich aber immer wieder darin, daß er den Konflikt der geſamten Handlung immer in einzelnen Kontraſten von höchſter dramatiſcher Spannung zeigt, ſo z. B. das Zuſammenführen von Luiſe und der Lady.

Vom Dichter unbewußt, d. h. aus kühler Betrachtung nicht gewollt, ſondern aus der Notwendigkeit der Handlung ſich ergebend, ſtellt ſich auch eine Analogie heraus in den beiden Briefen, in dem Abſagebrief der Lady und in dem Selbſtmordbrief der Luiſe; und daß dieſe beiden vorgeleſen werden, jener vor dem zerbrochenen Hofmarſchall, dieſer von dem zermürbten Vater, das ſind eben Treffer, die der Konſequenz dichteriſcher Phantaſie entſpringen und als naturnotwendig erſcheinen.

Digitized by Google

XXIII.

Guſt. v. Meyerns „Heinrich von Schwerin“ *).

2. Oktober 1858.
(Dresden.)

Geſtern wurde unſre Winterſaiſon mit einem Stück eröffnet, das von einer tief ergreifenden Wirkung war: „Heinrich von Schwerin, Schauſpiel aus deutſch-däniſcher Geſchichte in fünf Akten von Guſtav v. Meyern.“ Die warme Begeiſterung, welche das Stück atmet, und die es hier hervorrief, und gewiß überall hervorruft, wo es zur Darſtellung kommen wird, gibt zu mancherlei Betrachtungen Anlaß.

Es gibt ganze Schichten der gebildeten Geſellſchaft in Deutſchland, die das Theater als einen bloßen müßigen Zeitvertreib, als ein notdürftig konſerviertes Inſtitut betrachten, das mit der Strömung des Zeitlebens gar nicht mehr in Berührung ſteht, und in der That hat ſich die rein techniſche Seite in allem Dramatiſchen ſo ausgebildet und ſogar die Schau-

*) Dieſe Beſprechung wurde in der Beilage zu Nr. 286 der Allgemeinen Zeitung vom 13. Oktober 1858 unter dem Titel „Ein patriotiſches Stück“ ohne Namensnennung des Verfaſſers gedruckt.

Digitized by Google

ſpielkunſt zu etwas für ſich beſtehendem hingeſtellt, daß es einer ganz veränderten Richtung bedarf, um das Theater wieder in ſeiner Bedeutung als Moment in der Geſamtkultur geltend zu machen. Das, was die Geiſter zunächſt bewegt, aus der Kunſt und vor allem aus dem Theater auszuſchließen, führt zu jener iſolierten Abſtraktion, zur gebrauchloſen Schönheit, die man ſo lange Zeit aus äſthetiſchen Gründen rechtfertigen wollte als die reine Kunſt, während doch nur eine ſich ſelbſt täuſchende Sophiſtik, die den Thatſachen der Zenſur u. ſ. w. zu Hilfe kam, dabei vielfach mitwirkte.

Wenn in einer noch nicht lange vergangenen Zeit die politiſche Poeſie ſich als die einzige geltend machen wollte, ſo war dies nicht minder eine Einſeitigkeit als die andre, die der Poeſie nur die Konflikte des privaten Lebens oder äußerliche Objekte zuweiſen möchte. Was iſt ihm Hekuba? galt von dem Nationalgeiſt und dem Zeitgeiſt, wenn man aus rein künſtleriſchem Intereſſe eine Erwärmung für Intriguenſpiele, Liebesabenteuer in alter gewohnter ſogenannter poetiſcher Tradition heiſchen wollte. Nicht minder der Kunſt widerſprechend erſcheint es aber, den Accent auf das, was man Geſinnung nennt, ausſchließlich legen zu wollen und damit die äſthetiſchen Bedingungen zurückzudrängen.

Gegenüber der abſtrakten politiſchen Poeſie bezeichnet daher „der Fechter von Ravenna“ — bei allen Ausſtellungen, die ſich äſthetiſch dagegen vorbringen laſſen — einen Wendepunkt. Der Patriotismus iſt die ergiebigſte Quelle für ethiſche und künſtleriſche Begeiſterung. Die

Digitized by Google

politischen Parteibestrebungen in die Kunst übertragen zu wollen, wird immer an einem Uebelstande leiden. Es wird hier je nach Auffassungsweise nicht die Gerechtigkeit geübt, welche man schon im Sprachgebrauch die poetische nennt, daß nämlich Recht und Unrecht verteilt sind. Anders verhält es sich mit dem Patriotismus, mit dem Bestreben der Selbsterhaltung der großen Gesamtheit, und hier ist der Kunst, ohne daß sie den ihr gebührenden Selbstzweck zu opfern hat, ein reiches Feld eröffnet, und sie erscheint hier in ihrem schönsten Schmuck als einer der Faktoren des Zeitlebens. Das bringt eine lebenerhöhende Wirkung, wenn sie nicht bloß aus subjektivem Belieben oder allgemein menschlichem Interesse heraus eine mehr oder minder fremde Stimmung gibt und erregt, sondern wenn ihr auch das Publikum die eigene Stimmung entgegenbringt, die durch den Dichter zu Wort und Gestalt kommt. Da bildet sich eine Wechselwirkung, welche Kunst und Leben verbindet: das Leben verschönend, die Kunst belebend.

Die Kunst, und vor allem die dramatische Kunst, hat eine besondere Macht darin, daß sie Charaktere, welche die strenge historische Wissenschaft episodisch faßt, zu einer hervorragenden Glorie erheben kann. „Tell" und „Götz von Berlichingen" sind durch unsre beiden Dichterheroen zu einem Ruhm gelangt, den die Geschichte allein nicht geben kann, und wenn auch nicht mit gleicher dichterischer Kraft, so doch mit machtvoller patriotischer Wärme, hat Gustav v. Meyern eine neue Gestalt hinzugesellt, die, wir hoffen es, nimmer aus dem Gedächtnis schwinden kann.

Digitized by Google

Es ist bezeichnend, daß es diesmal ein Held aus dem Norden unsres Vaterlandes ist, dessen Gestalt und That sich neu einprägen. Heinrich von Schwerin (von Dawison meisterhaft dargestellt), der den König Waldemar von Dänemark gefangen nahm, und durch die Schlacht bei Mölln das Schicksal Schleswig-Holsteins wendete, hat etwas von dem Wesen Götz von Berlichingens und Tells zugleich, und diese unbeugsam standhafte und dabei doch so treuherzige und dem Recht allein huldigende historische Gestalt ist Mahnung und Bild eines schweren, noch nicht geendeten Kampfes zugleich. Es sind in diesem Stück, ohne damit aus dem geschichtlichen Kreis herauszutreten, Thatsachen zur Erscheinung und Empfindungen zu Worte gekommen, welche heute aufs neue wieder die Gemüter bewegen, und die hohe Begeisterung, die das Stück erregte, mag Zeugnis geben, welches Echo in den tausend und abertausend Vaterlandsherzen nur angerufen zu werden braucht, um laut und voll wiederzutönen.

Es ist schwer, solch einem patriotischen Werk und solch einer patriotischen Wirkung gegenüber noch rein künstlerische Bedenken laut werden zu lassen; dennoch darf (abgesehen von Einzelheiten der Ausdrucksweise) nicht verschwiegen werden, daß durch Häufung der Intrigue der Schwerpunkt des Ganzen wie schon äußerlich in den vierten Akt verlegt, so auch überhaupt nicht zum Mittelpunkt gemacht wurde, und daß es psychologisch und künstlerisch folgerichtig erscheint, daß die Gräfin Margareta (von Frau Bayer-Bürk ebenfalls meisterhaft dargestellt) an ihrem Intriguenspiel tragisch untergehe. Ihr eigener Ausspruch berechtigt zu dieser For-

Digitized by Google

derung, denn sie sagt im dritten Akt: „Ich weiß, mit bösem Schein spielt' ich, und jede büßt es, die es thut im Leben." Der Dichter hat das Konziliante, das friedfertig Ausgleichende in dem ganzen Stück, ja sogar in der Gräfin Halland, vorgezogen, und dies hebt allerdings den befriedigenden Eindruck, der schließlich erzielt wurde; es bleibt aber, wie gesagt, eine Inkonvenienz: tragische Konflikte anzulegen und nicht als solche durchzuführen.

Die Männercharaktere, und vor allen der des Helden, sind scharf und fest durchgeführt. Der frohgemute vaterländische Geist, der das Ganze durchweht, gibt Zeugnis eines kernhaften Wesens, unter dessen Vertreter die Zeitgeschichte gern den Namen des Dichters eintragen wird, mit dem Wunsch, daß sein Werk erweckend und kräftigend auf die Zeitgenossen wirke.

In Auerbachs handschriftlichen Heften befindet sich gelegentlich dieses Stückes unter demselben Datum noch folgende allgemeine Bemerkung:

Der Patriotismus erscheint als positive öffentliche Tugend im eminentesten Sinne. Er ist die Liebe zu einem großen Ganzen in der naturrechtlichen Selbsterhaltung ohne einen notwendigen Gegensatz, der zu überwinden wäre, zu bekämpfen, zu besiegen. Die Freiheitsliebe ist nicht nur dadurch minder positiv, weil sich, nach innen bezogen, stets fragen läßt, was ist Freiheit? und wie ist sie zu setzen? — sie hat auch noch den zur Partei verdichteten Gegensatz zu besiegen und hat notwendig

Digitized by Google

ein negierendes Moment zu ihrem Inhalte. Anders der Patriotismus.

Er schließt zugleich die positive Individualität ein, während Freiheit, Religion, Wissenschaft, Kunst und die ihnen zugewendeten Affekte mehr allgemein menschliche sind, nicht unmittelbar konkrete.

Digitized by Google

XXIV.

Auerbachs „Wahrſpruch“.

Februar 1859.
(Dresden.)

Ich glaube nun auch ganz deutlich zu ſehen, wie es mit dieſer, meiner eigenen Arbeit ſteht. Die Hauptſache iſt, daß ſie eben als Ganzes und in der Form nicht ſo aus meinem Eigenen gekommen. Ich habe der Nötigung der mir fremden dramatiſchen Form allerlei nachgeben müſſen und dies hat zu einem inneren Bruch im Weſen geführt.

Vorerſt ſehe ich, daß das Drama eigentlich eine der Art ſtrikte Fabel braucht, daß ſich dieſelbe in wenig Zeilen als Konflikt und Thatſache erzählen läßt. Das iſt das ſtraffe, feſte Rückgrat, jede Ausbiegung, die epiſch als vielgeſtaltiger Reichtum erſcheinen könnte, verunſtaltet im Drama den reinen Organismus. Ich habe zu viel gewollt oder eigentlich mich nach verſchiedenen Seiten hin gehen laſſen, und darum nicht ein Einiges feſt erreicht.

Die Hauptkunſt im Drama beſteht darin, ein und denſelben Mittelpunkt der Handlung von verſchiedenen Seiten vertreten und durchleben zu laſſen, alle geilen Nebenſchoſſe an dem einen feſten Stamme zu ſtutzen. Schon darin, daß Paul und Ulrich im Intereſſe ein-

Digitized by Google

ander hin und her ablöſen, liegt der Grundfehler. Einer von beiden müßte niedergehalten werden, bei aller Ausſtattung mit ſelbſtändigem Leben doch nur um des andern willen da ſein. Hier aber ſpaltet ſich das Intereſſe und das Leben: Es gibt keinen ſchönen richtigen Baum, es gibt einen, der gleich von unten an zwei Stämme hat.

Das Thema lag entweder ſo:

1. Der Konflikt eines mit Zuchthaus eigentlich unſchuldig und nur für eine Leidenſchaft beſtraften Menſchen — dann war Ulrich der Held —

oder es lag ſo:

2. Der Kampf eines Menſchen, der einen Meineid ſchwören ſoll, und in ſubjektiver Moralität ſich von der objektiven dispenſieren will — dann war Paul der Held und nach ihm wendete und richtete ſich alles.

Daß nach dem zweiten Akte ein neues Stück beginnt, ſpringt in die Augen, und eben darin liegt der Dualismus des Intereſſes. Entweder mußte die That, worüber der Eid geſchworen werden ſoll, kurz ſachlich erſcheinen, ohne beſonderes individuelles Intereſſe an dem Thäter zu erwecken, und nur in ſofern, als wir an dem Schwörenden teil nehmen, — oder dieſe Handlung mußte an ſich das ganze Intereſſe haben.

Nach meiner erſten Intention, wonach das Stück „Der Entlaſtungszeuge“ hieß, war erſteres eigentlich die Hauptſache. Nun ſprach mir aber die That und der Thäter ein beſonderes Intereſſe an, und doch blieb das alte Intereſſe, worin der Accent auf dem Konflikt des Eides liegt. Ulrich hat jetzt ein Intereſſe um ſeiner ſelbſt willen und nicht bloß um Pauls willen, und hier

Digitized by Google

liegt das Unvereinbare, abgesehen davon, daß wir nach der Brandstiftung nur noch widerwillig und eigentlich nur um Pauls und der Familie wegen Teilnahme für Ulrich haben.

Das Drama muß Personen haben, die bloße Objekte sind, an denen etwas geschieht. Wir können nur kurz und oberflächlich an ihrer Empfindung über das ihnen Widerfahrene teil nehmen, der Held ist alles, und nur, was auf ihn agiert oder reagiert, hat Raum. (Lear mißhandelt Cordelia; der Dichter beschäftigt uns aber gar nicht mit Cordelia; genug, daß wir wissen, was der Vater an ihr that, sie ist nur um seinetwillen da.)

Mein Hauptfehler war's, daß ich den Wirkungen in jedem einzelnen Individuum nachgehen wollte, und dies Interesse hat nur der Handelnde, nicht, wenn man so sagen kann, der Behandelte. Eine gewisse humane Beachtung hat im Drama nicht Raum, man zählt, wo man den Helden vor sich hat, die Wunden und Beulen der Geschlagenen nicht. Ja noch mehr; manche Figuren sind im Drama nichts als lebendige Requisitengegenstände, ohne Anspruch auf Individualität. Das Drama ist monarchisch; je mehr es möglich ist, in dem Helden alles zu konzentrieren, um so besser; nur der Held tritt in ganzer Figur und vollem Lichte heraus. Wo eine große Volkshandlung, wie im „Tell", sich darstellt, wo das ganze Volk der Held ist, ist das anders; da ist jeder Teilhaber des Interesses, und doch ist es sehr zu beachten, daß Goethe den Stoff für rein episch hielt; er hätte ihm etwas von der Art Homers gegeben. Je konzentrierter das Leben und die Handlung, um so dramatischer ist alles, und meinen Hauptirrtum erkenne

Digitized by Google

ich darin, daß, weil viel äußerlich geschieht, dies als dramatisch erschien; aber es geschieht weit mehr mit Menschen, als daß sie selber etwas thäten. Jenes kann momentan beschäftigen, es kann reizen beim Anschauen, aber es läßt eine Fremdheit in der Seele zurück. Die Entfaltungen erfolgen nicht aus einem in den Boden gesetzten Kern, der alles Folgende in sich schließt, es schießt im Gegenteil alles mehr von außen an. Wir werden mehr von Geschehnissen überrascht, als wir auf Thaten gespannt werden.

Der Schluß, das Hereinziehen des Gerichts, stößt im Publikum auf den dummen Widerspruch, daß das ja unser gegenwärtiges Leben sei. Die traditionelle Phrase vom Poetischen herrscht noch. Aber ist denn ein Fehmgericht poetischer? War das nicht auch einmal Gegenwart und staken nicht auch Menschen wie wir unter den schwarzen Mänteln? Es liegt aber wohl auch ein unbestimmtes richtiges Gefühl darin, daß ein Gericht eigentlich keine poetische Lösung gibt. (Wäre Lear ein alter Leibgedingbauer und Auszügler, der seine Klage bei Gericht anbringt, so wäre das poetisch unthunlich.) Die Poesie muß das Gericht in sich vollziehen, die Nemesis nicht ein draußenstehendes Institut, sondern das innere Forum und der Konflikt der Thatsachen in ihrer Naturkraft sein. Ein Gericht kann einen Streit im Leben schlichten, aber nicht in der Poesie, hier gibt es keinen Instanzenzug, und was aus sich fehlte, muß auch in sich gesühnt werden, nicht durch ein Aeußerliches; und hier glaube ich dadurch, daß Ulrich den Spruch an sich selbst vollzieht, der Poesie gerecht geworden zu sein. Und die Tragik, daß er noch

Digitized by Google

zu leben und zu sühnen hat, ist eben die Tragik des modernen Lebens.

Und das ist entscheidend: Weil im Drama (im Gegensatz zur Erzählung) die Schlußwendung nur kurz und knapp behandelt werden kann, darum muß diese immanent, innerlich, zum Aufbrechen reif, durch den ganzen Verlauf des Dramas entwickelt werden: der Schluß ist nur die letzte sichtbare Entfaltung, nicht eine neue Entwickelung mit Bedingungen, die sie jetzt erst setzt, um nach der vorgespielten Handlung sich zu ergeben. Darum ist der Tod der befriedigende tragische Abschluß im Drama.

Wir dürfen im Schluß nicht mehr sachlich überrascht werden, wir müssen die sich ergebende Thatsache erwarten, nur über das „Wie?" ihres Eintreffens kann uns der Dichter noch eine Art Ueberraschung vorbehalten. Diese Momente zusammengenommen, bilden das Nichtstimmende im Schlusse meines Dramas; das Selbstbekenntnis Ulrichs ist sachlich überraschend, es würde anders wirken, wenn wir es erwarteten, aber nicht wissen, wie es eintreten wird; jetzt haben wir nicht mehr Zeit, um die innere Revolution mit entsprechenden Folgerungen ins Auge zu fassen, der diese Evolution folgen mußte. Wir sind sachlich abgespeist, ich möchte sagen gestopft, aber wir haben nicht gekaut, und was wir nicht gekaut haben, verdauen wir nicht; es liegt sozusagen kreuzweis im Magen; wir sind abgespeist, aber nicht gesättigt; und die Nachhandlung, die dem Drama folgt, gibt ihm den Charakter der Zerrissenheit, des Unabgeschlossenen, Unerledigten, das noch viele Fragen übrig läßt; und das ist ein Grundfehler bei einem Drama,

Digitized by Google

es muß in ihm alles beantwortet sein. Und hier kommt noch der Hauptfehler hinzu, daß wir am Schlusse fast ganz in derselben Situation stehen, wie im Anfange: Ulrich wird jetzt nur schuldig bestraft und erkennt, daß er schuldig ist.

In der Ausdrucksweise im weitesten Sinne ist namentlich bei Paul ein Mißstand darin, daß er, zumal in gehobenen Stimmungen, in die jambische Empfindungsweise gerät. Die Unzulänglichkeit der Kundgebung im Worte, das Stottern, das Vorausspringen mit den Resultaten und Nachhinken mit den Motiven, das in der epischen Behandlung solcher Charaktere besonders charakteristisch und bedeutsam sich gibt und angewendet werden kann, verwandelt sich im Drama leicht zu einer konziseren Fassung und alteriert die Charakteristik. Auch die physische Erscheinung, das Wort, bekommt leicht etwas Schminke, um sich fernhin kenntlich zu machen. Und das Herausdrängen von Empfindungen und Gedanken, da, wo man episch mit Bezeichnung des Mienenspiels oder höchstenfalls dessen Ausdeutung ausreicht, und die Nötigung des schaubaren und hörbaren Auslebens und Abschließens, alles das bringt leicht dazu, zeitlich und stimmungshaft Auseinanderliegendes zusammenzudrängen. Die Wahrheit und Bedingtheit der Kunst erfordert solches, aber es ist schwer, dabei der Wahrheit des Lebens gerecht zu werden. Und zumal hier, in solchen Kreisen, wo sich Empfindung und Betrachtung nicht in Worten artikuliert. Es müßte gelingen, die Sprache des Volksliedes für das Dramatische zu gewinnen, und eben diese Berufung auf das Volkslied, in dem die Empfindung oft überraschend sich

Digitized by Google

kundgibt, in Bild und Wort, verleiht einerseits die Berechtigung zur psychischen Auseinanderlegung, anderseits das Maß derselben, das nie zum Rhetorischen geht, sondern noch im Worte gegenständlich bleibt und nie über die gegebene Sphäre hinausgreift.

Ich kann das Verschieben der Ausdrucksweise, dieses Versetzen von Empfindung und Objekt, wie es Ludwig im „Erbförster" gegeben hat, nicht absolut billigen. Es ist lebensgemäß und im einzelnen sehr am Orte, aber nicht im ganzen Ton; hier muß instrumentiert werden, kunstgerecht und sprachgesetzlich; nur muß man nicht auf der Pauke ein Konzert spielen wollen; das Instrument gibt nichts her, es hat höchstens ein paar höhere und leisere Töne, und ein paar verschiedene Wirbel, mehr nicht.

Digitized by Google

XXV.

Das Hohenstaufen-Drama.

18. März 1859.
(Dresden.)

Gestern ein Sekundanerstück von Franz Nissel: „Heinrich der Löwe".

Warum Schiller und Goethe nie zu den Hohenstaufen griffen?

Welch eine Belebung der Geschichte wäre das geworden! Jetzt wissen Hunderttausende eher von Wallenstein und Götz als von der deutschen Kaiserzeit.

Es ist aber nicht nur, weil die eigentliche Staatsaktion nicht zum Drama sich eignete, das Drama bedarf der Konflikte in den Personen und womöglich in einer einzigen konzentriert. Man kann den Ausgang der Hohenstaufenzeit und diese Kämpfe mit und in Italien historisch-tragisch nennen, poetisch gefaßt sind sie nur traurig, tieftraurig. Konradin wird darum allzeit unergiebig für poetische Behandlung sein, weil Konradin nicht majorenn ist. Wie bürgerlich ein minorenner Mensch nicht verfügungsfähig und bei einem Vergehen nicht eigentlich und wirklich strafbar ist, so noch weit weniger poetisch; der große Ausgleich im Weltleben, Strafe und Sühne für Verschuldung, bleibt hier grausam, an einem inneren Widerspruche leidend. Der historische Widerpart,

Digitized by Google

daß eine Kraft nutzlos und wesentlich bloß eigensinnig (weil man's einmal begonnen und nicht davon ablassen mag) in Italien vergeudet wird, während daheim sich das Reich auflöst, dieser Gegensatz ist nicht in eine einzelne Persönlichkeit unter den Hohenstaufen zu bringen, sonst hätte der Kampf nicht mit jener Größe und Halsstarrigkeit geführt werden können. Darum erscheint Heinrich der Löwe mit dem Mythischen, das ihn umschwebt, leicht als der Vertreter der auf die vaterländische Wirksamkeit hinarbeitenden Kraft. Er muß damit aber auch zugleich Zerstörer des deutschen Reiches sein, denn sobald sich starke Einzelsouveränetäten bilden, ist die Reichseinheit verloren. —

Ich glaube, daß das noch ganz verschlossene Prinzip der Reformation hier im weitesten Sinne vorahnend gesehen werden kann.

Der Hohenstaufenkampf weiß und will nichts davon. Der Staat kämpft mit seinem Nebenbuhler, der Kirche, und will und muß ihn bezwingen. Rom und mit ihm Italien muß der Kaisermacht unterthan sein.

Die Reformation setzte die Thatsache, daß man sich von dem trennt, lossagt, was man nicht besiegen kann, und damit ist es ebenfalls besiegt, wenn auch in andrer Weise. Die Hohenstaufenzeit mußte die Macht Roms, der Kirche gelten lassen und damit ist diese unbesiegbar. Wessen Segen und Fluch wirksam und in Geltung bleibt, der ist und bleibt Herrscher.

Die Staatsidee und in ihrem Gefolge die Autonomie in allen ihren Beziehungen für sich festgestellt, die Staatsidee von der Kirche getrennt, das ist der einzig mögliche Sieg über die Kirche. So lange der Kaiser vom Papst

Digitized by Google

gesalbt wird, so lange eine Weihe und weitergehend ein Bekenntnis, die sich nicht gebieten lassen, bestimmend im Wesen des Staatslebens sind, ist der Staat abhängig, unfrei. — Die historisch gegebene Bildung mußte den Weg durch die Kirche nehmen, und die Emanzipation des Staates, die von der Reformation gesetzt wurde, ist noch eben erst in ihrer Entwickelung begriffen. Das Konkordatemachen ist nicht minder Zeichen von Schwäche, Halbheit, Intrigue des Staats wie der Kirche. Beide haben nicht die Kraft, ihr Prinzip aufrecht zu erhalten und durchzuführen.

So ist der Hohenstaufenkampf Kampf der gebundenen Bildung, der gebundenen Staatsidee, die durch Beherrschen, durch Besiegen des gegenüberstehenden oder vielmehr sie selbst beherrschenden Prinzips frei sein will und es doch ihrem innersten Wesen nach nicht kann, denn niemand ist frei von dem, dessen Geltung und Beachtung er nicht entbehren kann.

Poetisch-dramatisch wäre das alles nur zu gestalten, wenn es gestattet wäre, Papst und Kaiser lebendig und schroff einander gegenüber zu stellen: der Papst bleibt Sieger, weil und so lange der Segen in seiner Hand ist. Es fragt sich aber überhaupt, ob es möglich ist, solche großgeschichtliche Thatsachen, die die Grenzen des Schaubaren überschreiten, zu verdichten. Freilich, wenn der Hohenstaufen-Shakespeare kommt, wird er's machen, so faßlich wie den Kampf der weißen und roten Rose; für Riesen gibt es kein Fechtreglement. Jetzt wäre es wohl möglich, eine Episode zu gestalten, ein Privatleben mit dem Hintergrunde dieses weltgeschichtlichen Kampfes. Wir scheinen wie in der bildenden Kunst so auch in der

Digitized by Google

Poeſie auf das hiſtoriſche Genre angewieſen. Unſer Intereſſe geht weit mehr vom Konkreten zum Allgemeinen als umgekehrt. Eine Familien- oder Herzensgeſchichte in eine großgeſchichtliche Handlung hineinverweben, ſo daß beide zu ihrer Geltung und gegenſeitigen Beleuchtung kommen, das gelingt nur den größten Dichtergeiſtern. (Es iſt auch Schiller im Wallenſtein nur teilweiſe gelungen, und Goethe hat in dem Egmont den Accent weſentlich auf die Liebesgeſchichte verlegt.) Wir in neuerer Zeit verſtehen die große Geſchichte aus der Familie heraus; wie lebte ſich's unter dieſen und jenen allgemeinen Zuſtänden? Die Maſſe, das ſogenannte geſchichtliche Werkzeug hat unſer Intereſſe, und ein Bürgerleben aus der Hohenſtaufenzeit ſtünde uns zunächſt näher als die Hohenſtaufen ſelber. Erſt aus dieſer intimen Vertiefung heraus ließe ſich die ſelbſtändige Großgeſchichte dichteriſch geſtalten.

Digitized by Google

XXVI.

Griepenkerls „Auf der hohen Bast".

5. April 1859.
(Schandau.)

Es gibt ein Talent der Tableau-Stellerei, das in der Poesie, zumal aber in der dramatischen, täuschen und blenden kann, eigentlich aber ist es flach, hohl, inhaltsleer. Konflikt und Situation schaubar zu machen, ist ein notwendiges Erfordernis, aber das Dekorative, das accidentiell sein muß, wird hier leicht zur Hauptsache. Im größten Genius — in Shakespeare — ist auch dies mit eingeschlossen. Ja, auf dem bemessenen Theaterraum läßt sich sagen, wie die Stellungen sein müssen, wie sie sich verschieben u. s. w., dies aber zur Spezialität machen, gibt taube Nüsse.

Und nun hier dies bloß Dekorative ohne Füllung eines wirklichen Lebens, dies Hantieren mit abgetragenen Figuren, nur in neuer Gewandung, diese Täuschung, Leben zu geben, wo nur ein Bild gegeben ist, dieses Einrücken eines Naturereignisses statt einer aus Ursache und Wirkung sich ergebenden Handlung, wie leer und ausgeblasen das alles!

Wenn man mit Recht vom Bücherdrama zurückgekommen ist, so darf doch auch nicht vergessen werden, daß das Geschehensein allein nicht ausreicht. Das Wort sie

Digitized by Google

ſollen laſſen ſtahn. Das Ballett iſt nicht das volle Drama. Grubenlichter, bergmänniſche Ausdrücke, Aufzüge ſind hier das Weſentliche. Der Gegenſatz von Eiſenbahnbau und Bergbau iſt hier rein äußerlich, ja bloß phraſenhaft genommen, und die Sprache an ſich ſchillert zwiſchen gemachtem Pathos und techniſchem oder ſogen. volkstümlichem Patois.

In dieſer Weiſe aufgefaßt, wird die Poeſie aus der Blaſiertheit heraus wieder ganz kindiſch, bloßes Veranſchaulichen von Bergmannsthun ohne inneres Leben, hohle Koſtümmacherei, Garderobenphantaſie.

Digitized by Google

XXVII.

Freytags „Fabier".

April 1859.
(Dresden.)

In der Dichtkunst wie in der bildenden Kunst ist immer wieder ein Zug nach antiken Stoffen. Jede Zeit scheint sich mit diesem unvergänglichen Erbe zurechtsetzen zu müssen; es ist daher der Trieb der individuellen Künstlerentwickelung, das in Schulwissen und Schulidealen Aufgelernte schöpferisch wieder aus sich heraus zu bilden.

Wir haben viel gelernt, wir können ein ganz fremdes Leben verstehen, seine tausenderlei Besonderheiten und eigentümlichen Bedingungen uns erklären, wir lächeln über die historischen Schnitzer Shakespeares — aber er ist es doch allein, der uns die objektive Welt, die fremde, die vergangene, durch das Medium seines subjektiven Geistes wieder lebendig macht. Sein Auge, sein Herz — das Auge und Herz der neuen Welt — ist in den Gebilden, die er uns vorführt, und das allein gibt die lebendige Poesie, gibt das ewig und allgemein Menschliche. Was römisch an dem Römer ist, gehört zu ihm, ist aber nicht dessen Wesenheit, wenigstens poetisch nicht. Historisch mag es anders sein, poetisch ist nur das, wo wir im fremden Herzen unser Herz, in fremden Situa-

Digitized by Google

tionen unſre Situation, wenigſtens die ideale Möglichkeit derſelben erkennen. Selbſt die Franzoſen, die uns Römer mit rhetoriſchen Allongeperücken gaben, verfuhren poetiſcher, als wer rein antiquariſch verfährt; ſie gaben, was ſie in ſich als latent römiſch erkannten und gewannen damit eine Art Leben. Empfinden wir aber bei allem Vorgeführten: Ja wohl, ganz richtig, ſchön, das iſt in der That römiſch — ſo empfangen wir die poetiſche Geſtaltung durch das Medium der geſchichtlichen Betrachtung, aber nicht als Poeſie, nicht als pulſierendes Leben vor uns und in uns. Die Figuren müſſen ſich als Menſchen, als römiſche Menſchen präſentieren, aber nicht als Römer abſolut. Jede Poeſie, und vor allem die dramatiſche, muß typiſch ſein, die Gewandung muß fallen und das rein Menſchliche überall beſtehen, überall anwendbar ſein können. Durch die genaue korrekte Zeichnung wird uns die Sache hiſtoriſch deutlicher, aber poetiſch näher tritt ſie uns dadurch nicht. Dies geſchieht nur, inſoweit wir unſer eignes Leben typiſch darin finden, und es kann gerade ſein, daß durch das genaue hiſtoriſche Nahebringen ein poetiſches Entfernen bewirkt wird. Wir ſehen immer mehr Motive, Beſonderheiten, die hiſtoriſch wirkſam und geltend ſind, aber nicht allgemein menſchlich. In der Sittenſchilderung liegt der Accent auf dem Koſtüm im weiteſten Sinne; die Form, die Beſonderheit des gegebenen Lebens muß treu vorgeführt werden; aber poetiſch im eigentlichen Sinne iſt alles das gleichgültig oder nur Behelf zur faßlichen Erkenntnis des Lebens; was für Bräuche u. dgl. die Menſchen haben, iſt dazu dienlich; aber weſentlich kommt es darauf an, das allgemein Menſch-

Digitized by Google

liche herauszubilden und uns das unter allen Kostümen durchschauen zu lassen.

Der Hauptpunkt liegt also darin, daß auch dieses Drama, Freytags Fabier, so vortrefflich in Anlage und Ausführung, mehr Sittengemälde als Menschengemälde ist. Es interessiert als historisch korrekt, aber nicht allgemein poetisch.

Der Konsul Fabius erscheint uns groß aber fremd; historisch groß, poetisch fremd. Der Stoicismus ist, wie schon Lessing nachgewiesen, nicht dramatisch, und kaum in andrer Form poetisch zu gestalten; und überhaupt fehlt in dem ganzen Stücke das persönliche Pathos; alles ist und geschieht ohne Leidenschaft, — Liebe, Haß, Todeskampf — und weil der Dichter mehr eine Sittenschilderung als eine Menschenschilderung gab, darum reichte ihm ein einziges Motiv nicht aus. Die Ermordung des Tribunen, der Kampf des Konsuls, der Kampf um das Konnubium, alles das reicht — jedes einzeln — zur organischen Auszweigung eines dramatischen Motivs aus, und das Zuvielgeben wird ein Zuweniggeben. Das liegt eben im Sittenschildernden, das die Motive kumulieren muß, um das fremde Leben allseitig zu beleuchten.

Ich muß nochmals auf das Typische kommen. Es gibt keine größere konkrete Gestaltungskraft als die Darstellungen in der Bibel, sittenschildernd im strengsten Sinne, und doch sind sie voll ewiger Poesie, typisch für alle Zeiten und Situationen, weil eben das rein Menschliche darin vorherrscht; es sind nicht nackte Gestalten, sie haben ihr individuelles Gewand, aber sie können dieses Gewand abstreifen, es ist ein festgegliederter

Digitized by Google

korrekt gezeichneter Körper darunter — (wie wir auch sehen, daß so die echten Künstler verfahren, Bildhauer und Maler, die vorher die nackte Gestalt bauen, malen, dann erst sie mit Gewand überkleiden) — das bildet und gibt das Ewige.

Fabia ist eine mit höchster Anmut, mit feinstem, römisch poetischen Sinn ausgestattete Figur, aber sie ist in allen Einzelheiten zu individuell römisch, zu zeitlich, nicht typisch genug, wie es die Poesie und vor allem das Drama braucht. Einen merkwürdigen Vergleich gäbe hierzu Goethes Iphigenie; sie ist Griechin, aber bei allen fremden Götteranrufungen u. s. w. Schwester und Kind und Jungfrau in der edelsten allgemeinen Weise, und darum hat sie poetisch unsre Sympathie, und nicht bloß historisch.

Wir müssen viel verlernen und über Bord werfen, wenn es gilt, in den freien Aether der Poesie aufzusteigen.

Die brave männliche Arbeit dieses mit den feinsten Zügen ausgestatteten Werkes hat mich nichts desto minder bei erster Lektüre sehr angemutet, und auch noch jetzt, wenn ich gleich nicht umhin kann, diese allgemeinen Ausstellungen zu machen.

Besonders auffällig ist noch eins. Man fühlt, poetisch ist das Bürgertum gegen das Junkertum in Nachteil gestellt; dies ist aber offenbar nicht die Absicht des Dichters, sondern gradaus eine Unzulänglichkeit desselben. Der Vater des Icilius, als der eigentliche Vertreter des Bürgertums, hat sich die Kumulierung verschiedener Charaktere, ja verschiedener Lebensrichtungen gefallen lassen müssen. Es wäre, real genommen, nötig, daß

Digitized by Google

der auf seinen Vorteil Bedachte, der mit dem Fremden Transigierende, der Heimtückische und der Offene, je eine besondere Persönlichkeit wäre. Vielleicht fiele aber dadurch die Sache novellistisch auseinander, und es gäbe Gruppen, statt Gruppenvertreter. Das Theater verlangt schon äußerlich eine nicht zu große Verteilung der Rollen, die echt symphonisch wirken, es verlangt Solisten und eben hierdurch die Vertretung von Verschiedenem durch einen Einzelnen. Dazu kommt, daß hier auf das Typische hingearbeitet werden mußte, jeder vertritt einen Stand und nicht bloß sein Individuum. Nun hat das Bürgertum weit mehr Vielfarbigkeit als das Junkertum; die Gewerbenden sind mannigfaltiger als die bloß Erbenden oder dem Staats- und Standesinteresse Lebenden. So ist der Adelsvertreter viel einfach kräftiger, einheitlich stärker geworden als der Bürgervertreter, und dem Dichter ging die Kraft aus, den Bürgervertreter ebenso konsequent geschlossen durchzuführen, wie den Junker. Dadurch ist das Bürgertum auch dichterisch im Nachteil, was sich besonders in der großen Scene zwischen Vater und Sohn zeigt, wo die Unzulänglichkeit am grellsten hervortritt.

Nachschrift vom 23. Februar 1861.
(Berlin.)

Ich lese das Obige jetzt nicht, schreibe den Eindruck der gestrigen Aufführung.

Im ganzen finde ich, daß sich die gesamte Konstruktion nicht als absolut notwendig herausstellt, so als

Digitized by Google

ob sie gar nicht anders gedacht werden könnte. Das ist ein großer innerer Fehler für ein Kunstwerk, denn es verliert dadurch das organisch Naturnotwendige. Jeder Denkende wird an der Komposition rütteln müssen und sich den Verlauf anders denken können. Es ist vor allem kein bestimmtes, an gegensätzliche Persönlichkeiten gebundenes Interesse, an das sich Furcht und Hoffnung in uns anschlösse. Welch ein Konflikt wird ausgetragen? Der zwischen Adel und Bürgertum? Die Frage des Konnubiums? Wohl! Aber die Haupthandlung: Mord des Tribunen, und die Sühne am ganzen Mördergeschlechte steht damit nicht in unmittelbarer Beziehung, sondern in sehr loser allgemeiner parteimäßiger. Es sind hier drei oder sogar vier tragische Motive. Erstlich wäre der Konsul Fabius der tragische Held und da wäre sein innerer und äußerer Kampf, sein Geschlecht dem Untergange zu weihen, ganz auszulegen. Oder Spurius Icilius wäre der tragische Held, der den Kampf ums Allgemeine, schlau berechnend, zunächst als sein Hausinteresse durchzuführen versucht, der das Allgemeine erreicht und seinen Sohn zu Grunde gehen sieht. Oder Marcus der Mörder wäre der Held, der die Souveränetät, die sich außerhalb des Gesetzes stellt und zu stellen berechtigt hält, büßen muß. Oder der junge Icilius und Fabia wären die persönlich den Gegensatz repräsentierenden Helden, die als Sühne der Vergangenheit auf der Schwelle der Zukunft fallen. Alles das ist darin und darum keines ganz und faßlich.

Alle Figuren stehen im Vordergrunde. Wir werden in Unruhe hin und her geführt, von verschiedenen Seiten angefaßt. Wir haben ein Bild der Geschichte im ganzen,

Digitized by Google

aber kein Bild einer ganzen Geſchichte eines Menſchenſchickſals inmitten einer großen geſchichtlichen Wandlung.

Wir haben zu viel und zu wenig. Es läßt ſich, und das iſt entſcheidend, die Fabel dieſes Dramas nur ſchwer und jedenfalls nicht einfach ſchlicht wieder erzählen, wie ſonſt bei einem guten Drama.

Es mag thatſächlich und beſonders römiſch geſchichtlich gelten, daß das Einzelſchickſal, der einzelne Menſch in der großen Strömung nur eine Welle iſt — aber alle Kunſt kann nur einen Ausſchnitt aus dem Leben geben; ein Seegemälde, ein Landſchaftsbild, ein hiſtoriſches Gemälde kann nicht die umfaſſende Breite und Größe der Wirklichkeit geben, die Kunſt kann an dem von ihr Hervorgehobenen und Fixierten uns das ganze Draußenliegende nur teilweiſe erkennen und teilweiſe ahnen laſſen.

Das Stück iſt muſterhaft kalkuliert, fein und edel in jedem einzelnen Zuge, aber es fehlt die Beſcheidung, die zugleich die volle Liebe und Hingebung für ein einzeln Ausgeſchiedenes im Dichter zeigt und dadurch unſer Empfinden in eine beſtimmte warme Strömung mitreißt. Und das eigentliche Gruſeln fehlt! Ein tief menſchliches, ſympathiſch bewegtes Ueberrieſeln gibt es eigentlich nur in Einem Momente, da, wo im Familiengerichte der Konſul Vater ſelbſt das Beil erhebt, um den Sohn zu richten und dieſer ruft: „Nur du nicht, Vater!“ Da überſchauert's uns, ſonſt ſind wir wohl ſchön angemutet bei der Liebe der Konſulstochter und des Plebejers, aber wir ſind bereits zu vollgeladen oder zu ſtumpf von der Aufnahme der anderweitigen

Digitized by Google

ſtarken Motive; namentlich die Verwilderung der Junker und die Ueberzeugung, daß ſie ausgerottet werden müſſen, wirkt zu ſtark in unſerm Intereſſe nach und ſteht eigentlich in keinem Bezug hiezu.

Zu verwundern iſt, daß der Dichter eines ſeiner wirkſamſten Motive fallen ließ. Träte da, wo der Adel draußen in Not iſt, der vejenter Führer wieder auf, Friede bietend dem Volke, und dieſes, der neue Tribun voran, fühlte ſich als Römervolk und beſchlöſſe, jetzt aber zu ſpät, den Heereszug, wir hätten eine erhebende und tiefe Tragik zugleich; der frühere Tribun müßte ſterben, wenn auch meuchleriſch-verwerflich, weil er mit dem Feinde des Staates gegen den Adel doch ſich einließ; jetzt verwirft Tribun und Volk jede Transaktion, und wir erheben uns an der richtigen großgeſinnten Vaterlandsliebe, dann — und das ſcheint mir das wichtigſte — hätte Icilius der Jüngere der Sohn des ermordeten Tribuns ſein müſſen; da ſchlöſſe ſich alles zuſammen, und der ſchlechte Adel und das ſchlechte Volkselement gingen mit Schuldigen und Unſchuldigen tragiſch unter. Wir ſähen den purifizierten Staat und empfänden damit den ſchönen Schmerz, während jetzt der Tod des jüngeren Icilius nur acceſſoriſch und faſt brutal zufällig iſt. Und das Peinlichſte des Ganzen, was der Dichter eigentlich als Verſöhnung beabſichtigte, iſt eben das, daß ein junger Fabier leben bleibt, ein Neſtling der Junkerbrut, der ſpäter wieder ausfliegen und die ganze Geſchichte von neuem anfangen wird, ſo daß in perpetuum das Elend ſich wieder erneuert und die große Abſchlachtung für nichts da war. „Ecrasez l'infame“ — das war hier notwendig.

Digitized by Google

Woran liegt es, daß wir in unſren Tagen ſelbſt von einem ſo freien Geiſte wie Guſtav Freytag kein volles Dichterwerk empfangen? Wir wollen zu viel und können zu wenig, der Kalkül macht kein Kunſtwerk, pectus facit verum. Es gibt ein Geheimes, das ſich nicht ausklügeln läßt.

Das Arrangement vortrefflich, geſprochen meiſt zu auseinander gezogen und gedehnt.

Digitized by Google

XXVIII.

Berliner Posse.

Januar 1860.
(Berlin.)

Der Schnaps hilft dem überladenen Magen verdauen und ist für den Dürftigen eine Art Aufregung und Erwärmung.

Diese ganze Gattung konnte nur aufkommen in einer Kulturödigkeit, in einer katzenjämmerlichen Stimmung. Die abgehetzten Menschen wollen von der Kunst nur amüsiert sein. Nicht einmal der Faden einer Geschichte — von psychologischer Charakterzeichnung gar nicht zu reden — soll festgehalten werden: das ist schon zu viel Anstrengung, alles soll nur momentan wirken, toll machen, überspringen und dazwischen etwas wohlfeile Moral einbrocken.

Schon der Beginn dieser Stücke ist charakteristisch. In der Regel ein Ensemble: banaler Gesang, von dem man kein Wort versteht, auf einer Straße, in einer Werkstätte; dann ein dämliches und ein pfiffiges Subjekt, dazwischen scheinbar eine Vertretung des Bürgerlebens, eine gekränkte Unschuld u. dgl. als Mittelfigur, und zuletzt allgemeiner Jubel und Sieg mit Gruppenbildung: Publikum, geh heim, du hast dein' Sach!

Am widrigsten ist das Couplet. Der Hanswurst,

Digitized by Google

sei er Stiefelwichser, Trödeljude, Photograph oder einfacher Bummler, sagt eine Phrase, paff! hängt er einen die Sprache radebrechenden Singsang daran, trägt das mit überspringender Mimik vor, was eben der Tag mit sich bringt, obgleich es dem Charakter gar nicht zusteht, wendet sich, wird da capo verlangt, hängt neues dran — und so macht man sich gegenseitig verrückt. Die ganze Verworfenheit läßt sich in jedem Wort, jeder Szene, wie in der Totalität verfolgen. Und doch, es gilt die Frage: wie ist es möglich, daß das wirkt?

Es gab bisher in Deutschland immer zweierlei Litteratur und Kunst: eine, die die Litteratur- und Kunstgeschichte kennt und der sie in ihrem Verlaufe folgt, und eine, in der Breite weit mächtigere, die sozusagen unterirdisch besteht.

Es ist leicht gesagt: das ist alles nichts nutz! Das Bestehen dieser unterirdischen Litteraturströmung wirft die Frage nach der Möglichkeit nicht erst auf, sie will erklärt sein im Bestande.

Durch unser politisches, wie unser künstlerisches Leben geht ein großer Zwiespalt. Wir, die wir in der Kontinuation der Bildung stehen, bringen Enthusiasmen aus Schule und Lektüre mit, die keine Heimat in der Luft des gegebenen Lebens haben. Man könnte nach dem burschikosen Fuchsenwitze sagen: „Die Nation, die wir zuerst kennen lernen, ist die Dekli-Nation."

Aus Griechen- und Römertum, und neuerdings auch aus deutschem Mittelalter, bringen wir eine Summe von Empfindungen, Anschauungen, Idealen mit, die im Leben nur Schemen sind. Die großen herrlichen Kunstgebilde unserer Dichterheroen haben viel Fremdes an sich.

Digitized by Google

Das strömende Volksleben aber kennt keine andere Voraussetzung als sich selber, und verlangt naturgemäß nach Gestaltung und Befriedigung.

Wer aus dem Kaufladen, aus der Werkstatt und Schreibstube kommt, gelangt nur schwer zu der Stimmung, die hohen Gestalten und erhabenen Töne der reinen Kunst aufzunehmen, und weiß nach deren Vorübergang nichts mit sich anzufangen.

Mit bloßem Verwerfen ist da nichts gethan. Weil sich die Besseren enthalten und zurückziehen, hat die Gemeinheit, die krasseste, niedrigste, da allein freies Spiel, und es ist jammervoll, wie sie es ausbeutet. Man muß fragen, was soll aus einem Volke werden, dem allabendlich an fünf bis sechs Orten solches Zeug vorgeführt wird? Wie wollt ihr es anfassen, wenn ihr es einst zum Ernst, zu einer wahrhaften Begeisterung braucht? Wo sind da Henkel und Hebel, um es anzugreifen?

Der Beginn der volkstümlichen Poesie ist hier bereits Verwesung und Gestank. Und doch muß man hoffen, daß, weil auch die Verwesung ein Naturprozeß ist, daraus etwas Wirkliches wachse.

Die sogenannten höheren Kunsttempel sind vielfach der großen Gesamtheit gegenüber nur traditionell gehalten, hier ist dagegen noch wirklicher Trieb, und man muß hoffen, daß aus ihm ein Schöneres und Besseres noch erwachse, als jene Trennung unserer Litteratur zwischen fremder lateinischer und griechischer Kunst und anderseits gemeiner Dialektsausfälle.

Digitized by Google

XXIX.

Paul Heyſes „Eliſabeth Charlotte“.

1860.
(Berlin.)

Ein Intriguen- und Mausfallenſtück mit patriotiſchem Köder. Wenn auch die wirklichen Poeten darauf hinausgehen, dann dürfen wir der kecken Korrumpiererin B. P. (Birch-Pfeiffer) keinen Vorwurf mehr machen. Dieſe gibt Sentimentalitätsphraſe, hier haben wir Sentimentalitätspolitik, und da iſt jene doch noch allgemein menſchlicher.

Es iſt leicht und billig, deutſche Tugend und deutſche Liebe der franzöſiſchen Frivolität gegenüber zu ſtellen, aber thut man das, muß es zum ſcharfen tragiſchen Gegenſatze kommen.

Das Thema an ſich iſt reich und ſchön.

Eine aus Politik verkuppelte Prinzeſſin ſieht ſich in einem Dualismus: die Pfalzgräfin am Hofe des Räubers und Mordbrenners Ludwig XIV., während ihre Heimat verwüſtet und beraubt wird, und zwar auf ihren Erbrechtstitel hin.

Daneben die höfiſche Wüſtlingſchaft und Maintenonſche Frömmelei. Aber eben, indem von vornherein auf Verſöhnung des Unverſöhnlichen hingearbeitet wird, leidet alles, was Charakteriſtik ſein ſoll, innerlichſt Schaden.

Digitized by Google

Kein Charakter ist ganz; keiner sich selbst gleich; selbst der Wüstling, der sich rühmt, „Gott nur vom Hörensagen zu kennen", wird mit derselben Lunge sittlich und ehrenhaft. — Und nun gar Ludwig XIV.! Er hat moralische Träume, wach und im Schlafe.

Wir sind keinen Augenblick sicher, was der oder jener im gegebenen Momente denken und empfinden und thun wird. Das ist nicht Aufzeigen der Korruption, das ist selbst Korruption. Niemand hat den Mut, ein einiger Verbrecher oder ein einiger Rechtschaffener zu sein; die Herzogin ist edel und stark, aber sie ist doch nicht Richtmaß, denn auch sie muß aufbewahrt werden, um zuletzt nochmals mit dem Lumpen Orleans zu leben; auf die Hauptentscheidung, den Frieden von Ryswick, übt sie keinen Einfluß und poetisch genommen ist die Entscheidung an sich daneben auslegende Episode.

Man kann sagen, diese ganze Intriguenwelt hat nichts eigentlich Poetisches, weil nichts rein Menschliches. Warum faßt sie der Dichter denn eigentlich an? Thut er's, so müßte er auch hier zeigen, wo die ewige Natur des Menschen trotz Allongeperücken und gestickten Gewändern steckt, er darf aber dann nicht bloß am Kostüm — im weitesten Sinne genommen — haften bleiben.

Eine Gestalt, wie Elisabeth Charlotte, patriotisch und rein menschlich inmitten der Verleugnung von all diesem, muß tragisch sein, sie muß die personifizierte gemordete Menschennatur in dieser Zeit sein, und der Dichter dürfte und müßte frei mit der Historie umspringen. Eine hier angebrachte Versöhnung beleidigt hüben und drüben.

Wenn sich eine Dichterkraft, um das faktische Theater

Digitized by Google

zu erobern, zu allen Konzessionen versteht, die Handlung und die Charaktere bloß schauspielerisch zustutzt, was unterscheidet sie da noch von den frivolen Machern?

Man kann sich kaum mehr darüber wundern, daß man auf dem Theater nur noch den Komödianten, keinen gesunden natürlichen Laut mehr hört, wenn die Dichter selber im Komödiantenton empfinden. Und noch dazu hier, wo bei den entscheidenden Punkten der Dichter, statt in kurzen Schlagworten Situation und Charakter zu eröffnen, auf das stumme Spiel der Komödianten verweist und sich in halsverdrehender Gruppenmacherei mit aufgehobenen Händen, offenen Mäulern, ganz wie im Wachsfigurenkabinett, behilft.

Wo soll das hinaus?

Ich wundere mich nicht mehr über das große Interesse des Publikums an Garderobe und Kulissenmalerei, wenn man nun gar zur bloßen Pantomime greift.

Ueberhaupt aber wird man während des ganzen Stückes eine gemischte Empfindung nicht los. Da wird um so ernste Dinge, allgemeiner und persönlicher Natur, gespielt, und doch sehen wir da nur das Bärbel am Hofe mit ihren eigenen Sprichwörtern und Humordevisen. Die Briefgeschichte ist gemachte Intrigue, wir sehen sogleich, wozu sie dient, und alles ist eigentlich lose.

Auf den Frieden von Ryswick sollte doch alles losgehen. Der schneit aber im fünften Akte herein, man weiß nicht woher, und „lauter gute Leut sind wir" sollte man am Ende singen.

Es ist und bleibt ein Elend, wo wir jetzt mit der Kunst stehen.

Das patriotische Gethue ist billig. Es läßt sich

Digitized by Google

fragen, wie nähme sich diese Dichtung aus, wenn sie französisch übersetzt wäre? Freilich darf der Dichter sich seiner nationalen Haut wehren, aber eine Probe des allgemein Poetischen bleibt es doch, wenn man fragen kann, was ist der Rest, wenn man die selbstgefällige patriotische Großthuerei abzieht?

Wenn man's bei Licht betrachtet, ist niemand in Wahrheit anders geworden im Stück, außer der jungen Gräfin, die ihre Unschuld, und dem Wüstling, der sein Leben verloren hat; sonst ist alles nur Garderobenwechsel. Das Stück fängt am Ende von vorn an. Es ist ganz essentiell und nicht beliebig abzuschütteln, daß diese Prinzessin so grundmäßig derb war. Das gibt Gesetz und Haltung an — mehr als der ausklügelnde Poet versteht und vermag. Die Derbheit ist der einzige Halt der Frivolität gegenüber; wer sentimental reflektiert, umgeben von Frivolität, geht auf die eine oder die andere Weise unter, er wird angesteckt oder geht geradeaus zu Grunde. Die Derbheit dagegen haut um sich und befreit sich dadurch von dem inneren Widerspruch und genießt, so zu sagen, unbewußt, die Komik ihrer selbst.

Da liegt die Grundsuppe des ganzen in der Empfindung verfehlten Dramas. Freilich sagt man, unser Theater vertrüge eben diese Derbheit einer Prinzessin am Hofe Ludwigs XIV. nicht oder das Stück würde zur Posse werden.

Ja, wenn man deswegen die Sache in sich unwahr, reflektiv-sentimental machen muß, so bleibe man eben davon.

Digitized by Google

XXX.

Putlitz, „Don Juan d'Auſtria".

29. November 1860.
(Berlin.)

Nach langer Zeit geſtern wieder im Theater.

Wie fremd das alles!

Durch Goethes „Egmont" und Schillers „Don Carlos" ſind Philipp II. und die Niederlande in unſrer Anſchauung heimiſch geworden, der Kampf gegen Fremdherrſchaft findet ſeit der napoleoniſchen Zeit lebendigen Anklang, und der Patriotismus iſt dichteriſch das ergiebigſte Motiv, zumal im Kampf gegen fremdländiſche Unterdrückung.

Der Gedanke, daß ein Held das Erbe angetreten, das Don Carlos antreten wollte, wäre ſehr fruchtbar. Was macht aber Putlitz aus dieſem Juan? Einen Menſchen, der nicht weiß, was er will, und ſtatt aus einem Konflikte mit ſpaniſcher Herrſchſucht und der Berechtigung niederländiſcher Freiheit ſich herauszuarbeiten, und tragiſch unterzugehen, wird alles zum kleinlichen, perſönlichen Motiv, weil er undankbar behandelt und eingeſteckt werden ſoll. Er verſteht's nicht einmal, das Prävenire zu ſpielen und den Geſandten einzuſtecken, und es iſt nichts als Marotte, daß er nach Namür geht, um dort abgeſchlachtet zu werden.

Keine Perſon hat einen wirklichen Charakter, ſelbſt

Digitized by Google

die Mutter nicht, alles ſind bloße Theaterfiguren, von denen keine Erinnerung zurück bleibt.

Die Sprache iſt die gewöhnliche mit falſchen Treſſen beſetzte. Die Kompoſition iſt opernhaft. Da iſt dieſe Dirma, bloß damit auch die zweite Sängerin beſchäftigt iſt.

Jeder erzählt ſeine Lebensgeſchichte. Wir haben nie Einſicht der Akten, es agiert nichts Wirkliches vor uns, wir haben immer Referenten. Das kommt von dem Einſperren der Akte in beſtimmte Lokale ohne Dekorationswechſel. Und dieſe Wallenſteinerei im Helden! Nirgends eine perſönliche Empfindung, dabei aber ein Saucemachen zu den angeſchauten Thatſachen, jeder ſagt im Monolog oder Dialog: ſo iſt mir's bei dem und dem — was doch der Zuſchauer ſelbſt wiſſen und vor ſich ſehen muß. Und dann dieſe Theaterſprache: „Die Einſamkeit hat zu Grabe geläutet!" „Der Fittig des Todes rauſcht um meine Stirne!"

Wunderbar iſt's, wie der Dichter ein Motiv, an das er ſelber ſtreifte, nicht zu benutzen verſtand. Die Ermordung Escovedos und die Ankunft ſeines ſchwarzgekleideten Sohnes mit dem Teſtament (beiläufig geſagt, verlangt der Held gegen alle Pſychologie die Nachricht tropfenweiſe, während umgekehrt ſonſt der Dichter naturgemäß den Erzähler ſtockend das letzte zuerſt erzählen läßt) alles das überraſcht, unmotiviert, wir müſſen jetzt erſt hören, was ihm Escovedo war. Wie ganz anders wäre das, wenn im erſte Akte Escovedo mit dem Sohne abreiſte, uns ſeine Pläne mit Don Juan erklärend, und nun die Nachricht von deſſen Ermordung im entſcheidenden Momente käme. Da knüpfte ſich alles natürlich an den inneren Kampf Don Juans zwiſchen

Digitized by Google

Spanien und den Niederlanden an, jetzt wird alles auf eine Karte gesetzt, die wir nicht kennen. Es ist unmöglich, daß wir Interesse für einen Helden gewinnen, dessen Kampf ihm selbst nicht klar und uns nicht klar ist, und die Entscheidung durch äußerliche Bestimmung nimmt ihm alles Interesse. Eine der wirksamsten Figuren ist der begnadigte Coigny (obgleich auch da der Held undeutlich ist, bald bloßer Soldat, bald Humanist), unmöglich aber ist es (wenn auch theatralisch), Coigny entscheiden zu lassen: Soll ich mich zu Spanien oder den Niederlanden schlagen?

Die unmöglichste Figur aber ist die Mutter. Schon à la Klärchen einer Frau das entscheidende politische Moment zuzuteilen ist verkehrt; hier aber ist es noch mit allerlei hin und her gemischt und das Gefühl zum Sohne theatralisch gewaltsam hingehalten.

Unbegreiflich ist der sogenannte Intrigant Don Sancho; er fällt zuletzt z. B. in Ohnmacht, da er die Liebe seiner Tochter zu Don Juan hört, und er hört sie doch schon im ersten Akt; und diese zufällige Giftmischerei (der Rest bleibt der Mutter, damit auch sie noch was habe) scheint fast nur da zu sein, um dem Helden noch eine Sterbeszene auf der Bühne zu geben. Der Gesandte hat die Soldaten der Festung für sich, er muß den Rebell geradeswegs ermorden lassen.

Es ist unverkennbar theatralisches Geschick in der Ausarbeitung dieses Stückes, aber was soll uns das auf Kosten einer logisch gesunden Konzeption und psychologisch einheitlicher Charakteristik?

Der Riß zwischen Poetischem und Theatralischem scheint immer größer zu werden.

Digitized by Google

XXXI.

Der alte Fritz auf der Bühne.

Aus dem Jahre 1860.
(Berlin.)

Es ist etwas Großes für die reine Kunst wie für das Volksbewußtsein, daß es eine Gestalt gibt, die in ihrer gesamten Erscheinung mit ihren Attributen so kenntlich ist wie eine alte Göttergestalt, und daß dazu noch ihr Denken, ihre Ausdrucksweise, das ganze Behaben allgemein gekannt wird.

An solche Gestalten knüpft die nationale Poesie (die die Einheit von reiner Kunst und Volksmäßigem ist) am besten an.

Der Heros ist nicht erst zu bilden, es ist nichts sachlich oder persönlich Neues zu geben, es handelt sich nur um das Wie seines Verfahrens.

Friedrich der Große ist gewissermaßen der inkarnierte kategorische Imperativ auf dem Throne, kategorisch nach jeder Weise. Er ist aber wiederum schwer in dichterischer Weise zu verwenden, namentlich in höherem Alter eben als alter Fritz. Er ist eine stehende Figur geworden, keine wandelnde, keine wandelbare, er wirkt vermöge seiner eminenten Kraft nur auf andere, es wird nicht auf ihn gewirkt, am Schlusse sind die Dinge anders geordnet durch seinen machtvollen Willen, er selber ist und bleibt derselbe.

Digitized by Google

Darum hatte Schiller recht, ihn zum Helden des Epos machen zu wollen, er treibt durch alle Situationen, er selber bleibt er selbst.

Der alte Fritz steht immer, auf seinen Krückstock gestützt, er steht, und jene große Wandlung des mimischen Ausdrucks ist ihm genommen. Wir können uns ihn unmöglich einmal niedergeworfen und sich wieder aufrichtend denken. Dadurch ist er ein Held des heroischen Epos, kein dramatischer.

Das einzige Pathos, das ihn beherrscht, das Pathos des Pflichtgefühls, ist ein reflektives, er ist ein Philosoph, und ein Philosoph als solcher ist dichterisch nicht zu verwenden, weil er nicht aus seiner Persönlichkeit handelt, in der sich allgemeines, absolut berechtigtes und individuell bedingtes mischt, so daß der pathetisch bewegte Zuschauer sich in seine Stelle versetzt fühlen könnte. Es gibt für ihn nur eine Kollision abstrakter Prinzipien, eine dialektische Gedankenbewegung, bei der nie die Kühle und Nüchternheit verlassen werden und nie das wallende Blut in Aktion und Anschlag kommen darf, wenn er sich nicht selbst untreu werden, vom Philosophen abfallen und ein relativ bewegter Mensch werden soll.

Solch eine nur im allgemeinen lebende Gestalt ist groß und bedeutsam für das nationale Leben und das Kulturleben überhaupt, aber sie wird zum Fixstern am Firmament, unbewegt durch die Anziehungs- und Abstoßungskraft der um sie Kreisenden.

In Friedrich selbst gibt es nur eine Kollision zweier abstrakt gleichberechtigt erscheinender Pflichtgefühle, die sich dem allgemeinen zuwenden. Schon sein Leben macht

Digitized by Google

ihn zu einer Prinziperſcheinung, unperſönlich in gewiſſem Sinne, er kennt weder Frauen- noch Kindesliebe, er ſteht nur einem Allgemeinen gegenüber, dem Staat, dem Ruhm, der Aufklärung, der Gerechtigkeit.

Erbärmlich iſt es, wie die Theatermacher dieſe Figur verwenden, und verderblich obendrein, wie hier militäriſch alles kurzab eigenmächtig rückſichtslos, wenn auch in beſter Abſicht, doch ohne Achtung anderer Ehre und Poſition abgemacht wird. Mit dem Krückſtock dreingeſchlagen, gepoltert, herunter gemacht — fertig!

Friedrich der Große iſt in dieſer Weiſe der Ahne des ausſchließlich Militäriſchen. Befehlen, gehorchen, exakt, ſtramm, alles übrige iſt vom Uebel. Das Bürgertum, ja ſelbſt die Bureaukratie, die Wiſſenſchaft, die Kunſt, was ſind ſie?

Der Säbel iſt alles. Der Soldat kann alles und überall Ordnung machen. Das wirkt ſehr verderblich und niederſchlagend für ein gedeihliches wirkliches Leben.

Digitized by Google

XXXII.

Schillers „Tell“.

17. Januar 1861.
(Berlin.)

Eine bequeme und dabei moraliſch-politiſch ſehr leicht eingängliche Betrachtungsweiſe iſt die Börnes geworden, der am Tell für ſeine Zeit und ſeinen Standpunkt ganz richtig und notwendig den Mangel der eigentlich politiſchen Tugend rügt; Tell ſchließt ſich ab vom geheimen Rat auf dem Rütli, er will nicht mitraten und nur mitthaten. So wird dann der Schuß auf den Apfel als unnatürlich, der Schuß auf Geßler als meuchelmörderiſch verworfen.

Zuerſt alſo: Kann ein Vater auf den Apfel ſchießen, der auf dem Haupte ſeines Kindes liegt? Das iſt eben die alberne Frage, denn das iſt ja keine Frage mehr, ſondern eine Thatſache, ſei ſie auch mythiſch; das Faktum iſt da, wie daß Virginius ſeine Tochter ermordet. Es fragt und handelt ſich nur: hat der Dichter die Handlung nicht nur möglich und wahrſcheinlich, ſondern — was die Hauptſache iſt — notwendig gemacht, ſo daß ſie geſchehen muß aus dem Confluxus der Thatſachen und der wirkenden Stimmungen und Anlagen in dem Handelnden, geſchehen muß, wie ein Naturereignis logiſch unausweichbar?

Digitized by Google

Nur das kann die Frage sein. Und die Frage ist mit Ja zu beantworten.

Nun aber die Heuchelei auf dem Schiffe, das Hineinstoßen des Schiffes in den See mit Mann und Maus, und schließlich der Schuß aus dem Busch!

Hier ist der Kernpunkt, wo sich die Unzulänglichkeit alles banalen politisch-moralischen Räsonnierens in poeticis evident darthut.

Freilich hat Schiller das Hereinziehen dieses Standpunktes verschuldet. Wesentlich aber ist Tell durchaus weder als politischer noch als moralischer Held aufgefaßt. Er vertritt einfach die Naivetät, die unzerstörbare Naturkraft gegen willkürliche Gesetzmacherei und Tyrannei.

Tell exponiert sein ganzes Naturell und gewinnt uns damit gleich bei seiner ersten, rasch zugreifenden, waghalsigen That. Er sieht nur das nächste, und Schiller läßt ihn beim Einsteigen in den Kahn mit der größten Naturwahrheit nur die Worte Winkelrieds in besonderer Beziehung (in Gedanken an Weib und Kind) neu auf sich anwenden.

Ob es moralisch ist, Geßler mit seinen Leuten in den See zu stoßen, und ihn aus dem Busch zu erschießen?

Man verwechselt gern und leicht die Naivetät mit Gutmütigkeit. Beide können wohl eins sein, weil Gutmütigkeit auch eine ursprüngliche Naturkraft des Menschen ist. Die Naivetät als Gegenwehr gegen Angriffe, in gehetztem, gemartertem Zustand, ist aber eben reine Naturmacht, mit allen Listen der tierischen Naturmacht ausgestattet, lauernd, sich tot stellend, um dann zu

Digitized by Google

beißen, zu kratzen, zu würgen. Wenn Tell sagt, daß es Zeiten gibt, wo man sich das Recht vom Himmel holt, so kann man ebenso gut sagen, daß man dieses Recht aus der untermenschlichen Welt neu schöpfe, aus jener Unschuld des Naturdaseins, der alles gestattet erscheint, wozu die Naturmacht gegeben ist.

Schiller hat mit Recht und ganz notwendig Tell nicht auf dem Rütli mitraten lassen, nicht nur, weil dadurch die Gesamtheit Komplice seiner That würde, sondern eben weil Tell nur zum Thaten angethan ist und nicht zum Mitraten. Er wäre durch die Rütlibeschlüsse politisch, moralisch und rein menschlich gebunden, er wäre diszipliniert, und seine Eigenthat ein innerer und äußerer Widerspruch. Tell vertritt die reine Naturmacht, Schlag auf Schlag, mit allen Finten und Listen, die auch dem Naturwesen an sich gegeben sind.

Hier aber tritt ein Zwiespalt ein, in den Schiller teils durch die Bedingungen des Theatralischen, teils durch seine besondere Dichterweise verfiel.

Tell kann und soll nicht mitraten mit den anderen, aber er hat ein beständiges Mitraten mit sich selber, wodurch sein Thaten aus dem Bereiche der Naivetät, der reinen Naturmacht, heraustritt: er hamletisiert, und dadurch wird seine That angekränkelt; zu dem unmittelbaren Text seiner That gibt er selber die motivierende Exegese der Empfindung, die dialektische Darlegung der Widersprüche, die reflektierende Rechtfertigung, während an sich das Recht der Natur fertig ist. Gerade indem nun die politischen und moralischen Erwägungen geweckt, diskutiert und widerlegt werden (durch den Monolog in der hohlen Gasse, ja, durch den angesetzten 5. Akt,

Digitized by Google

wo Parricida als rechtfertigende Parallele erscheint), gerade hierdurch wird die reine Naturmacht gebrochen, und der Widerspruch thut sich auf.

Indem der Dichter dem reinen Naturmute die Bildung zugesellte und das begleitende Bewußtsein der That stark betonte und exponierte, exponiert er die Bildung in anderem Sinne, er ruft unsere auf die Weltordnung gestellten sittlichen Bedenken auf und kann sie nicht alle zum Schweigen bringen. Wir können nicht mehr sagen: hier ist die bloße in sich berechtigte und daher im höchsten Sinne unschuldige Naturmacht. Wir sollen überredet werden, daß wir in gleicher Situation gleich handeln würden, und dazu bringen wir uns nicht. Wir erkennen die That aus der Leidenschaft an, aber nicht die That aus der Reflexion, oder wenigstens im Geleite der Reflexion.

Tell mußte tragisch enden, ohne Rücksicht auf die geschichtliche oder mythische Tradition, und Tell wäre die höchste moderne Tragödie.

Der reine Widerstand der Naturmacht, sich in Selbsthilfe seiner Haut zu wehren und dadurch auch andere zu befreien, die Revolution des ewig unverlierbaren Naturrechtes gegen das Gesetzesrecht ist an sich wohl begründet, aber dieses bloß auf sich gestellte Naturrecht hat keine staatenbildende, keine staatenerhaltende Kraft; es ist die Ungebundenheit, die keine andere Grenze kennt, als die Grenze ihrer Macht. Der Staat aber bindet die Macht innerhalb seiner Grenzen, er ist im großen Ganzen dasselbe, was die Selbstbeherrschung im Individuum ist, die Betrachtnahme anderer Machtgebiete schränkt das einzelne ein und alle werden zu einem gesamten Gesetz.

Digitized by Google

Tell als berechtigte Naturmacht mußte, nachdem er seine berechtigte Mission erfüllt, untergehen, wie die berechtigte Revolution untergehen muß, um wieder Staat zu werden.

Ginge Tell tragisch unter, so fielen alle die Rechtfertigungen, die inmitten und an dem Schluß der so großen Dichtung gesetzt sind, von selbst weg. Unser Schmerz wäre ein reiner, er heftete sich an jene Trauer, daß das Gesellschaftsleben die reine Naturmacht zu seiner Erneuerung bedarf und doch sie wieder auflöst und zu seinem eigenen Bestande auflösen muß.

Tell stürbe in seiner subjektiv vollberechtigten Tugend, unseres tiefsten Mitgefühls teilhaft, während jetzt Schatten von Widerspruchsgedanken, wie die dunkle Gestalt Parricidas, durch unsere Seele ziehen.

Als Resultat erscheint: Nicht an sich sind die Handlungen und Handlungsweisen Tells irgend einem Widerspruch ausgesetzt, sondern nur, indem ihnen eine Rechtfertigung, ja Glorifizierung gegeben wird, die nicht in ihnen liegt.

Aus dem Jahre 1860.

Das Problem! Wer ein Dichterwerk nicht subjektiv bewegt unternimmt, weswegen thut er's denn? — Wegen des Problems, des psychologischen, des historischen oder sagenhaften, in welchem sich eine feste Thatsache des individuellen oder sozialen Lebens, oder der freispielenden Phantasie ausprägt.

Trifft das Problem mit vorbereiteten Kräften und Stimmungen des Dichters zusammen, so schießt und

Digitized by Google

fließt eine subjektiv lebendige Kraft hinzu. Trifft es noch mit der Zeitstimmung zusammen, so erhöht es sich und wird packend und erweckend.

Was war die Tellsage, als Goethe sie ihm mitteilte, für Schiller? Ein Problem, für das aber sofort die Gestalten anschossen.

Denken wir uns, daß ihm dieses Thema oder auch Problem früher sich dargeboten, er hätte es nicht anfassen und bewältigen können.

Bis über Don Carlos hinaus konnte er nur das seiner Subjektivität Entquillende oder Zuströmende fassen.

Erst dem reifen Manne, der ein Orchester von Empfindungen in sich ausgebildet hatte, konnte es gelingen, den gegebenen Accord zur Melodie zu bilden und reich und voll zu instrumentieren.

Er lebte sich in die Gestalten ein oder erlebte dieselben in sich neu, so daß er sie mit seiner Subjektivität aufnähren konnte. Ohne diese gibt es kein warmblütiges Leben.

Ganz anders verhalten sich die (sogenannten) Problemenjäger, sei es aus romantischer Sucht, sei es aus Tendenzmeierei.

Sie vermählen sich mit einem Thema um seines äußerlichen Besitzes willen, die Geschichte geht sie eigentlich sonst gar nichts an, und das Produkt kann kunstmäßig werden, aber es bleibt frostig und äußerlich.

Digitized by Google

XXXIII.

Der „Goldbauer" von der Birch-Pfeiffer.

Aus dem Jahre 1861.
(Berlin.)

Es ist alles nicht wahr! Das ist eigentlich der Grundspaß, auf dem diese geschickten Machereien beruhen. Und das ist hier einmal ganz handgreiflich-plastisch oder wenn man will auch symbolisch: der Goldbauer schlägt im Jähzorn seiner Tochter mit der Axt aufs Hirn, aber — es ist alles nicht wahr, das Mädel ist — von einigem Ophelia-Spielen abgesehen — ganz gesund, es hat ihm gar nichts geschadet, die Axt schadet nicht und schneidet nicht, denn wisse, lieber Publikus, wir spielen ja Theater, das ist eine Theateraxt, etwas Pappe mit Silberpapier beklebt, die schadet nichts, es ist alles nicht wahr.

Der Goldbauer soll einen Mord an seiner Nichte begangen haben, seine Schwester läuft als schwarzer Geist ihm nach — fürchte nichts, der Goldbauer ist im Gegenteil ein Tugendheld; um seiner Nichte, der Selbstmörderin, ein ehrliches Grab zu sichern, trägt er 18 Jahre lang, sage in Worten achtzehn Jahre, den Makel, und die Schwester, sie liebt ihn und rettet ihn. Der Toni büßt, weil er in Unvorsichtigkeit sein Elternhaus angezündet, wobei sein Vater starb — sei ohne Sorge um den schmucken Burschen, ein unbekannter Arbeiter in den Salzwerken

Digitized by Google

von Hallein hat das Haus angezündet und ſtirbt zu gelegener Zeit, um es vorher zu beichten. Der adelige Landrat hält es für Adelspflicht, das Kammerkätzchen gewordene Bauernmädchen, das er liebt, ſich aus der Seele zu reißen — ſei ruhig, er heiratet ſie zuletzt doch, um den Bauern das Beiſpiel zu geben, daß ſie ſtärkere Vorurteile haben als der Adel. Kein Ramſauer darf eine Fremde hereinheiraten, und ſo auch keine Ramſauerin einen Fremden: ſchreckliches Vorurteil! — beruhige dich nur, dieſer Drache von Vorurteil wird beſiegt.

Es iſt alles nicht wahr. Das iſt und bleibt der Fahnenſpruch.

Aber ſtreng genommen, iſt dies die ſublimierteſte Frivolität, es wird ſtets folgenloſe Unzucht mit allem getrieben. Wo ein Konflikt, ein Verhältnis, eine Stimmung engagiert iſt, Handumkehr, es iſt gar nicht ſo, es iſt anders.

Dieſes ganze korrupte Weſen iſt daraus entſtanden, daß man Rollen ſchreibt, und daß dieſes Theatermonſtrum ſie ſchreibt, dem die Schminke in die Seele gedrungen und das keine Naturfarbe mehr kennt; alles iſt Theatergarderobe und Requiſit; hat es Aufſehen gemacht und ſeine Schuldigkeit gethan, fort damit!

Wenn etwas von dieſen Machwerken auf die Nachwelt kommt, wird ſie ſtaunend fragen: wußte dieſe Zeit, daß es je einen Leſſing, einen Schiller und Goethe gab? Waren alle ſittlichen und äſthetiſchen Maßſtäbe damals abhanden gekommen?

Man wird es nicht begreifen können, daß man von Stadt zu Stadt ſolche innerlich erlogenen und nur in der Frivolität wahren Monſtroſitäten ſich vorführen ließ, und

Digitized by Google

daß es dabei Menschen gab, die sich daran amüsierten, weil die Darsteller dies oder jenes gut machten, gut weinten, gut lachten, polterten, und das ganze Theater nichts mehr war als Schauspielerei und ein notdürftig zusammengeschweißtes Potpourri von Empfindungen und Aktionen.

Das Monstrum versteht dabei sein korruptes Handwerk vortrefflich; viel Konflikte, was schadet's? Der Austrag wird uns ja geschenkt, wenn man nur momentan erschrak, das ist genug. Im ersten Akte werden sehr geschickt sieben Patronen in den Lauf geladen, naturgemäß mußte beim Abprotzen der Lauf springen, aber es sind ja nur hohle Patronen, die schaden nichts. Naturgemäß kann hier wie beim echten Kunstwerke ein einfaches und einzelnes Motiv nicht ausreichen, allseitig sich ausspielen, jeder hat sein besonders kompliziertes Schicksal, es handelt sich ja nicht um ein einheitliches Stück, sondern um Rollen; und schließlich: Sei froh, wir haben bloß Theater gespielt, die Axt ist von Pappe, es ist alles nicht wahr. Geh nach Haus und schlaf gut!

Digitized by Google

XXXIV.

Shakespeares „Wintermärchen".

23. März 1861.
(Gestern im Viktoriatheater zu Königs Geburtstag.)
(Berlin.)

Es wäre eine dankbar anzuerkennende Mehrung des geistigen Weltreiches, wieder ein Stück von Shakespeare der lebendigen Bühne zu gewinnen, aber um den Preis eines Auftragens fremder Schminke und Zugmittel geht das nicht, ja man verliert damit eigentlich, was man wollte oder wollen muß.

In der Presse wie im Leben gilt der Satz: Man kann nicht zweien Herren dienen.

Man kann nicht den gelangweilten, verlebten Müßiggänger und Ballettgänger und den, der aus der Geistesquelle Erquickung holen will, zu gleicher Zeit befriedigen.

Es ist der größte Triumph eines Kunstwerkes, daß es den verschiedenen Bildungsstufen etwas biete, der höheren, den feineren Aether, und der niederen doch noch immer des Stofflichen sattsam genug.

Aber beide müssen, nur im Grade verschieden, dasselbe wollen. Dann findet jeder das Seine. Doch das bleibt unthunlich, der Korruption und der natürlichen Gesundheit zu gleicher Zeit jeder das ihre geben

Digitized by Google

zu wollen. Tugend und Laſter, edler Sinn und gemeiner Trieb ſind Gegenſätze und müſſen es bleiben auch in der Kunſt.

Schon das Hereinziehen von inſtrumentaler Muſik (der Geſang iſt natürlich) in das Drama, wo es ſich um artikulierte Empfindung handelt, iſt gefährlich, wir werden bald ins Elementariſche, bald ins Organiſche verſetzt, ſchon das Ohr empfindet eine gewiſſe Beleidigung in dieſem Hin- und Hergeriſſenwerden, und die natürliche Sprechſtimme wird ſchal und trocken. Dennoch mag es bei dem phantaſtiſchen Inhalt noch hingehen, natürlich nur in diskreter Behandlung. Nun aber gar das Ballett hereinziehen, Stellungen, Gruppen, ſtumme Handlungen, das iſt entſchieden verwerflich.

Shakeſpeares unerreichte Größe beſteht gerade darin, daß er auf den Spitzen des Konflikts noch das zutreffende Wort, das innerlich gebannte Leben zum Ausdruck bringen kann. Lear artikuliert ſeine Klage um Cordelia. Romeo und Julia die ihrige, nachdem ſie Gift genommen. Wo Shakeſpeare das weitere Wort vermeidet, gehört das eben zur notwendigen Charakteriſtik der Situation und der Perſonen. Wenn Hermione beim Abgang in den Kerker noch einmal ſich wendet, Stellung macht, mit zitternden und verlangend ausgeſtreckten Händen, und auch Leontes ſich noch einmal ſehnſüchtig wendet und dann raſch abbricht (alles unter obligater Muſik), ſo iſt das abſolut falſch und eine Beleidigung des Dichters. Denn das ſtarre unzugängliche, auf nichts hörende und alles um ſeiner Verblendung willen ins Nichts werfende Weſen des Leontes, ſowie die ſtille feſte Fügſamkeit und in ſich gehaltene Kraft

Digitized by Google

Hermionens (die uns glauben machen muß, daß sie es später als Statue aushält), das ist der Grundcharakter der Dichtung und ihrer Träger, der nicht alteriert werden darf, sonst habt ihr Shakespeare nicht mehr.

Sagt nicht, nur so können wir Shakespeare auf die Bühne bringen. Könnt ihr's nur so, will das possen- und ballettgefütterte Publikum es nur so, so laßt es ganz, redet uns nicht ein, daß ihr damit Shakespeare auf die Bühne bringt.

Ein Publikum, das nicht die Naivetät mitbringt für solche phantastische Märchenspiele und sich nicht an das Ganze und den Ausdruck hingeben kann (abgesehen von Böhmen am Meer, von der Verteilung gedruckter Balladen, während nach Delphi zum Orakel geschickt wird), ein Publikum, das nichts von dem Uebermut der schwelgerischen Phantasie will, ein solches Publikum hat kein Recht, das genießen zu wollen, wenn man auch noch soviel Pfeffer und Salz mit Ballett und Musik dran thut.

Shakespeare behandelt hier in seiner Weise das in allen Volkssagen wiederkehrende Genovevathema.

Wo er es wollte, wußte er recht gut das Faktische und Historische streng für sich zu verwenden, die Schlußscene mit der Statue ist auf die vorausgesetzte Kenntnis der Polychromie gebaut, und überhaupt läßt sich wohl fragen, ob der Dichter nicht vielleicht vom Gedanken der gemalten Statuen den Anreiz gewann: wie wär's, wenn du das einmal zum Thema nähmest, und eine Statue wieder lebendig werden ließest? Ich meine, das kann als Koeffizient bei der dichterischen Empfängnis mitgewirkt haben, denn gerade in diesem und in ähnlichen Stücken wirkt vieles zusammen.

Digitized by Google

Jetzt, nachdem ich das Stück zum erstenmal gesehen, scheint mir das Grundthema klar.

Die Fabel mit der Perdita erscheint mir accidentieller.

Nach dem Othello konnte dem Dichter sich in der Seele die Aufgabe gestellt haben, das Thema der Eifersucht (das für die Komik sehr ergiebig ist) wenigstens einmal in seiner friedlichen Lösung zu behandeln.

Wie im Lear beim Aufgehen des Vorhangs Lear bereits sinnbethört ist, so auch Leontes hier. Die Monomanie ist bereits fertig. Wohlweislich fehlt hier der Jago. Leontes ist der Düpe seiner selbst; er kann nicht hören, will nicht hören, während Othello kindlich gläubig und unbefangen, immer offenen Ohres ist. Wäre hier ein verleumderischer Verführer, so erschiene Leontes rein komisch. Man könnte versucht sein, zu glauben, daß der Dichter den Leontes ironisch behandelt, aber er setzt dafür zu starke tragische Accente ein.

Groß und ergreifend ist es, daß der Dichter den jungen, schon etwas frech gewordenen Prinzen im Konflikt des Ehezerfalles und eben daran sterben läßt. Im ganzen aber fehlt die Stimmung in diesem Stücke, es ist aus heterogenen Elementen zusammengeschweißt, und wenn Shakespeare es ein Wintermärchen nennt und oft darauf kommt, daß es sei wie eine in warmer Stube erzählte Geschichte, während es draußen stürmt, so reißt uns der Dichter zu oft in diesen Wechsel der Temperatur, heraus und herein, auch ideell. Nach der schauerlichen Winterabendgeschichte gibt es nichts als ein etwas verstörtes zu Bette gehen, um im Schlafe Ruhe und Vergessen zu finden, wachend ist uns nichts erläutert, nichts geklärt worden.

Digitized by Google

Durch den Titel hat der Dichter offenbar einen Gegensatz zum Sommernachtstraum geben wollen, aber er ist nicht ebenbürtig, nicht gleichauf gewachsen, es sind Reste und Aperçüs von Stimmungen gegeben, aber keine ganze Stimmung, die reine Lust am Phantastischen, der freie Flug ist zu schwer belastet. Wir sind inmitten des Stückes nicht frei und nach demselben nicht befreit.

Digitized by Google

XXXV.

Scribes „Minister und Seidenhändler".

(Raton et Bertrand.)

29. März 1861.
(Berlin.)

Von irgend einer Empfindung, von irgend einem inneren Leben, seelischen Beweggründen ist hier nie und nirgends die Rede und kann es der Natur der Sache nach nicht sein.

Faktisch, faktisch ist hier immer die Losung, alle Menschen leben nur äußerlich, sind je nach dem Trumpf, der eben gilt, von Bedeutung oder bedeutungslos. Alles ist nur ein Kartenspiel, der Hauptspieler hält die Figuren in der Hand und weiß beim ersten Anwurf, wie das Spiel steht; und kommen durch das Abheben neue Kombinationen, da zeigt sich eben seine Gewandtheit, daß er rasch den Spielplan ändert, aber gewinnen muß er immer. Unser ganzes Amüsement besteht nur darin, daß wir dem Tausendsasa in die Karten sehen dürfen, und hoch gespielt wird immer, nie um Bagatellen, stets um Gold, um Kronen, um ganze Volkszustände.

Empfinden, inneres Interesse, ethische Ziele können diese Figuren natürlich nicht haben.

In dieser ganzen Weltordnung gibt es nur zwei Wege, entweder daß man zum Narren gehabt wird,

Digitized by Google

oder andere zum Narren hat. Der Betrogene und der Betrüger meinen's aber beide nicht ernſt, im Grunde haben ſie gar nichts gegeneinander, es handelt ſich nur darum, wer ſich auf den bequemen Stuhl der Macht ſetzt und dem anderen den Stuhl wegzieht, eben da er ſich ſetzen wollte, und da liegt er nun lächerlich auf dem Boden und ſtreckt die Beine von ſich.

Dieſe Figuren können keine Empfindung haben, denn ſie ſelber haben keine Seele, und die Weltgeſchichte hat keine Seele.

Alles wird gemacht, heißt der Fahnenſpruch dieſer verrotteten Louis-Philippiſtiſchen Bourgeoiſie, deren Dichter, wenn man's ſo nennen kann, Scribe iſt. Seid ja keine Einfaltspinſel, daß ihr glaubt, irgend ein Menſch oder gar ein Volk handle um einer Idee willen, es können meinetwegen auch ſo ein paar verlorene Seelen mit unterlaufen, es gibt allerdings noch Illuſionsmenſchen, aber ſie haben nichts zu bedeuten, ſie werden auch nur benützt von dem geſchickten Spieler.

Alles wird gemacht, alles politiſche Wetter wird gemacht, ſeht her, es beſteht aus dieſen und dieſen Ingredienzien. Recipe: ſo und ſo viel Volkswahn, ſo und ſo viel Diplomatie u. ſ. w., und die Emeute iſt da, ein anderes Regiment am Ruder, und das nennen die Ideologen Weltgeſchichte, Ideenentwickelung! Wir wiſſen das beſſer! Die ganze Welt beſteht aus anſtändigen und unanſtändigen Lumpen.

Das Traurigſte bei dieſer Verkommenheit iſt, daß ſich der Roué im Parterre und erſten Rang behaglich fühlt, es grauſelt ihm nie unterm Bruſtfleck. Ja, das iſt ein Dichter, der kennt die Welt, ſo iſt's und ſo bleibt's.

Digitized by Google

Das sind die Stücke, die sich sehr ergötzlich mit der Maitresse an der Seite ansehen lassen. Es ist eine Whistpartie mit lebendigen Figuren, und der Dichter ist der feinste Spieler.

Es ist nicht wahr und der stärkste Protest muß stets dagegen erhoben werden, daß eine künftige Zeit unsere Periode aus diesen Machereien kennen lerne.

Aber, ruft man mir zu, was ereiferst du dich mit deinen sittlich idealen Postulaten? Sieh dir die Mache an, wie ist da alles mit feinster Klugheit bemessen, wie versteht der Dichter den Effekt der Kontraste! Wie weiß er alles so anschaulich zu machen und uns stets in Spannung zu erhalten!

Ja wohl, der Reiz besteht darin, daß wir immer unterrichtet scheinen und doch stets überrascht werden. Mausfalle hier! Mausfalle da! Schnuppere nur den Köder, weiche zurück, hinter dir ist wieder eine Falle und gib acht, fast steckt der Mäusefänger selber drin.

Wo von gar keinem wirklichen inneren Leben mehr eine Spur ist, da muß natürlich die gemeine abstrakte Spannung allein Interesse sein und kann sich immer schärfer spannen.

Aber es wird nun und nimmer gehen, daß ein wirklicher Dichter von dieser Spannung nützen könnte, sie macht jedes Verweilen im Vertiefen des Motivs unmöglich. Wo Charaktere auftreten, hört das Schachspiel auf.

Die Klugheit ist ein Erfordernis des Dichters, besonders des dramatischen; aber wie hier, wo sie alles menschliche Wesen ausgefressen hat und nur noch hohle Figuren hin und her schiebt, ist sie eine Technik, die eben nur hier anwendbar ist.

Digitized by Google

In der Struktur läßt sich da nichts lernen, aber manches einzelne, äußerliche.

Wie gemein die Spannung ist, zeigt dieses auf die Uhr-gestellt-sein: jetzt noch so viel Minuten, jetzt bricht das Stäbchen, die Trommel wird gerührt, jetzt wird er erschossen, und nun alle Schleusen auf! Dieser Minutenzeiger ist von Bedeutung, es lebt eben alles nur in der Minute. Aller Drang ist ein äußerlicher, da kann der innerliche nur Not leiden.

Die Korruption könnte nicht sein, wie sie ist, wenn sie nicht ihre Diener in Litteratur und Kunst hätte, oder vielmehr ihre Produkte.

Digitized by Google

XXXVI.

Tempelteys „Daheim".

18. April 1861.
(Berlin.)

Das bürgerliche Drama wird und muß immer neu versucht werden. In unsrer Zeit muß statt der Iffland-dischen Kassendefizite der Versuch gemacht werden, den Konflikt von Prinzipien zum Austrag zu bringen, denn unser heutiges Leben ist weit mehr von Prinzipien bedingt. Wenn es möglich wäre, diese innerhalb des häuslichen Kreises schaubar zu machen, so wäre das Rätsel gelöst, die neue Wendung gesetzt; leicht aber kommt es, daß diese Prinzipien sich mehr theoretisch aussprechen, als thatsächlich zeigen. Der Kampf und Austrag ist ein mehr parlamentarischer als ein in Aktion gesetzter, der Gegensatz legt sich rhetorisch aus, und wo der Eingriff der Thatsachen entscheidend wirken soll, springt man zu Geldgeschichten über, in denen die einzige moderne Schicksalsmacht zu liegen scheint. Das ist einer der Hauptfehler dieser wohlgemeinten Arbeit.

Es handelt sich um eine Bekehrung, und diese Bekehrung wird ins Innere verlegt und nur theoretisch bewirkt oder eigentlich nur durch das Wort. Dramatisch ist aber nur das Schaubare.

Eine Bekehrung kann dramatisch sich kundgeben. Wir

Digitized by Google

müssen sehen, daß jemand, der nach Osten ging, plötzlich oder allmählich umgedreht wird, so daß er nach Westen geht.

Da zeigt sich die Bekehrung im eigentlichen Wortsinne.

Aber der Bekehrende muß, indem er die andern umdreht, auch selbst um seine Achse gedreht werden und sich selbst teilweise verändern.

Es darf da nicht sein, daß der eine, der Missionär, absolut recht hat, und die andern absolut unrecht; da ist kein Konflikt, da sind Lehrer und Schüler.

Das Drama hat die Wortsprache zu seiner Hilfe, aber sie ist nicht seine wesentliche Sprache. Thaten, Ereignisse, Zusammenstöße sind seine sichtbare und greifbare Sprache.

Wo das Wort allein die Erkenntnis vermittelt, da kann nur ein relativer Konflikt sein, ein Mißverstehen seiner selbst oder andrer gelöst werden.

Und nun gar hier diese Bekehrung zur Häuslichkeit, zu altväterisch guter Sitte, ist an sich nur halb und halb berechtigt. Unser Leben ist aus Oeffentlichem und Häuslichem gemischt, muß es sein, und wir machen notwendig Gärten und Epheulauben zu Bauplätzen, ohne daß es doch unsrem Leben an Innigkeit fehlte.

Das hier nur rhetorisch und deklamatorisch gegebene Heimweh nach Familienabgeschlossenheit ist eine jugendlich unreife Phantasie und dichterisch durchaus unzulänglich.

Es ist wunderbar, der junge Dichter behandelt das Thema der Bekehrung durch gute, brave Gesinnung und Einsicht, und er selbst wird sich durch den thatsächlichen Mißgriff nicht bekehren lassen.

Digitized by Google

Es ist eine tieftraurige Erfahrung, daß wir uns eigentlich wenig ändern im Verlaufe des Lebens. Modernieren in dieser und jener zu einseitigen, zu schroffen Ausladung, das ist alles. Im wesentlichen aber nimmt alles seinen gesetzten naturnotwendigen Verlauf.

Bekehrung! Wie jung muß man sein, um noch vollauf an sie zu glauben! Und doch gibt es keinen vollen Einsatz der Lebenskraft, zumal des Dichters, ohne diesen Glauben.

Digitized by Google

XXXVII.

Lessings „Emilia Galotti".

16. November 1861.
(Gestern E. G. gesehen.)
(Berlin.)

Eine Staatsaktion in eine Privathandlung übersetzt, das geht nicht ohne Gewaltsamkeiten ab.

Allerdings wird die große That eines Volkes auch nur von einzelnen vollzogen, aus ihnen motiviert, unter Mitwirkung der Masse. Es läßt sich daher recht wohl aufzeigen, wie die bewegenden Organe, als einzelne betrachtet, wirken; aber in dieser Auflösung der Massenwirkung, innerhalb derer der einzelne steht, in die gesonderten Handlungen der That, in die einzelnen Thätigkeiten, tritt eine ganz andere Moral ein. Ein Regiment ist eine ganz andere Individualität als ein General, und wenn er auch der volle denkende Repräsentant des Regimentsgeistes wäre. Mit der Kumulation der physischen Kräfte in einer großen vielgegliederten Individualität tritt zugleich eine andere seelische Kraft ein, der Maßstab der Handlung, der Rhythmus der Bewegung wird ein anderer.

Nun das, was in und aus einer Masse geschah und zur Wirkung auf dieselbe diente, ablösen und in reine Privathandlung übersetzen; — das, was in der

Digitized by Google

Erhitzung der vielatmigen Masse geschah, in die kühle, nüchterne Einsamkeit übertragen und aus Selbstaufstachelung ohne sichtbaren Eindrang von außen geschehen lassen — das ist ein Verfahren, wobei sich die Unzuträglichkeit nicht überwindet.

Wenn auch noch so meisterhaft motiviert und mit allen Hebeln gestützt, bleibt es immer unzuträglich, die Großthat von der Ermordung der Virginia von dem historischen Zusammenhange und der Hin- und Rückwirkung der Masse als Volk abzulösen und in das Lustschloß eines wollüstigen Fürsten zu verlegen.

Der Metzger Virginius, der, soeben das Messer in der Hand, die als Sklavin verkaufte Tochter auf offener Straße ermordet und damit die Revolution herausfordert, handelt in einem großen Affekt und ruft einen solchen hervor. Wie anders hier, wo die That erst nach einem dialektischen Hin und Her entsteht und gerechtfertigt wird.

Ein Menschenleben kann in erhebender Weise geopfert werden, aber nur für mehr als ein Menschenleben und aus einer handelnden Individualität heraus, die für mehr als ein Menschenleben dasteht. Virginius, der die Tochter mordet, um sie vor Schande zu retten, ist geschichtlich kein eximierter Mensch, kein überlegter Führer, sondern ein Stück aus dem Volke; damit wird die That elementarischer und nach Ursache und Wirkung gewaltiger. Hier aber steht Mensch gegen Mensch und sei auch einer von ihnen ein fürstliches „Wir", der Einsatz ist außer allem Verhältnis.

Ja, dieser Ausdruck der Individualität als „Wir" scheint mir wichtig; eine Masse sagt naturnotwendig „Wir"; ein Fürst sagt dies traditionell oder ideell.

Digitized by Google

Wer als Wir handelt, hat einen andern Maßstab als das einfache Ich. Nun steht zwar Odoardo einem Fürsten gegenüber, der auf dem L'État c'est moi fußt, aber er steht ihm nur als Individualität gegenüber, es ist der heißblütige Italiener, und wenn auch politische Motive bei ihm wie bei Appiani mitspielen, so hat er doch keinerlei Mandat und keinen andren bewältigenden Drang als den des individuellen Gewissens.

Es ist leicht gesagt: wir wären befriedigter, wenn Odoardo den Prinzen erstäche. Er wäre aber doch nur ein Meuchelmörder.

Tötet er den Prinzen, so tötet er ihn entweder als zukünftigen Verführer seiner Tochter, und dazu hat er kein Recht, oder als ruchlosen Fürsten, und dazu hat er gleichfalls kein Recht; verquicken sich aber die beiden Motive, so entsteht ein unruhiges Hin und Her. Viele Motive machen die Begründung weder stärker noch zwingender, denn das Volk hat ihn nicht beauftragt, in seinem Namen Rache zu nehmen.

Jetzt vollzieht Odoardo einen vervielfältigten Selbstmord. Der Selbstmord liegt noch im Bereiche der individuellen Berechtigung, und es wird das Römertum aufgerufen, um die Vatergewalt zu konstatieren. Aber zum Römertum gehört das ganze Aufgehen des Individuums im Staate und demgemäß die tragisch berechtigte Opferung im Drange des Staates.

Wollte man sagen, Lessing reproduzierte nur seine Zeit, in der ein Fürst frei ausging nach solcher Schandthat — so hieße das ihn politisch entschuldigen, aber dichterisch degradieren.

Wie jetzt die Affaire steht, ist trotz der „geknickten

Digitized by Google

Rose, ehe der Sturm sie entblättert", unser innerer Widerspruch nicht beseitigt. Die That kann nur geschehen, aber nicht kalkuliert werden; nach allem Kalkül geschieht sie zuletzt doch im Affekt und die vorher gewaltsam aufgebrachten Motive fallen ab.

Wir erkennen vollkommen den moralischen Protest gegen die Korruption, den Lessing so scharf und volltönend gibt. Es ist groß aus dem Grundsatze: ich gebe mein Kind lieber dem Tod als der Schande preis — ein Faktum zu machen. Aber der moralischen Empörung, die sich hier abspielt, fehlt das erlösende Korrelat. Wir lassen uns eine bei allem und allem doch unsittliche Handlung aus sittlichen Motiven nur gefallen, wenn neben dem elementarischen Zwange des Thäters uns der große Zweck gegenüber steht. Da ist der Krieg. Menschentöten ist unsittlich, aber es streiten große Weltgewalten, worin der einzelne verschwindet.

Das Orchester hat andere Bedingungen als ein Soloinstrument, und ein Orchesterstück kann nicht auf ein Soloinstrument übertragen werden.

Die Ermordung der Virginia ist nicht eine Schlußhandlung, sondern die Peripetie eines Stückes; und auch darum, weil hier die Ermordung des Mädchens an den Schluß gesetzt ist, werden wir die Unbefriedigtheit nicht los. Der Dichter bewirkt eine große Erschütterung, aber er läßt uns in der Erschütterung stehen, er entbindet sie nicht. Es ist kein Schlußakkord da. Was wird nun aus dem Prinzen, aus Marinelli, aus Odoardo, aus der Claudia und der Orsina?

Lauter ungelöste Fragen! Das Stück ist ein Produkt der Verstimmung und hinterläßt eine Verstimmung.

Digitized by Google

Es ist ein Pathos der Verzweiflung in dem Stücke, wie sonst bei Lessing nie.

Während sonst Lessing immer dem Guten im Menschen nachgeht und es überall herausfindet, zeigt er hier die grausenerregende nackte Gemeinheit, gegen welche Geradheit und Tugend nicht unangefochten bestehen können. „Wer über gewisse Dinge den Verstand nicht verliert, der hat keinen zu verlieren" — das ist der elegische Grundton des ganzen Stückes.

Der tiefste Jammer und die schärfste Empörung über den Menschenverbrauch durch die Fürstlichkeit spricht sich hier aus. Wer nicht korrumpiert sein will, muß sich auf sich selbst zurückziehen. Odoardo und Appiani, beide aus gleichem Holze oder vom selben Kaliber, haben sich salviert, bevor sie abgethane Günstlinge waren. Männer und Weiber, alle sind dem Fürsten nur zu momentaner Gunstbeglückung da, und Durchlaucht sind dabei sehr ästhetisch, pflegen die bildende Kunst: die Schönheit stellt ja keine sittlichen Anforderungen, die Bilder an den Wänden widersprechen ja nicht, agieren nicht und warten still, bis ein Gnadenblick sie trifft.

Eigentümlicherweise ignoriert Lessing auch hier wiederum die Musik ganz, die doch dem Wüstling ebenfalls gut anstünde, denn man kann ja Musik machen und hören und in der nächsten Minute darauf nach Belieben lasterhaft sein.

Durch das Hereinbringen von Emilias Bildnis spielt diese gleich von Anfang an mit und das innere Denken des Prinzen wird zur Anschauung. Dies ist einer der feinsten poetisch-dramatischen Griffe. Wir hören die heiße Erinnerung an Emilia; jetzt einen Schritt weiter:

Digitized by Google

wir sehen die Erinnerung als Bild, sie erscheint passiv, stumm, muß sich anreden lassen, sie wirkt anwesend und doch nur als Vorstellung, bis endlich das lebendige Leben selbst vor uns erscheint. Die abgethane Maitresse wird wohl eingerahmt aufgehängt, sie wird eine farbige tote Erinnerung an der Wand und damit basta! Hierin ist der Kernpunkt der Geschichte und Charaktere sogleich voll gegeben. Wollüstiger Menschenverbrauch ist hier die Losung.

Es ist eine eigentümlich kurhessische Stimmung in dem Stück. Es gibt kein Privatleben mehr, in das nicht eine fürstliche Laune eingreifen könnte, und ein kurzes Licht fällt scharf herein, da Appiani sagt, er werde von den Freunden gedrängt, seine Heirat dem Fürsten anzuzeigen.

Einen Reim der Empfindung bildet es, daß der Prinz anfangs klagt, Fürsten haben keine Freunde, und zuletzt sich als echter Schwächling über die Verleitung zum Bösen durch den Freund beklagt. Daß der Prinz das letzte Wort hat, das verschärft noch die Unbefriedigtheit; ein anderer — wenn denn die Katastrophe so bleiben mußte — am besten die zur Furie gewordene Orsina mußte den Prinzen ideell niederwerfen.

Der Musterbau der ersten vier Akte in Handlung und Charakteristik tritt stets aufs neue vor Augen. Alles strebt straff und streng aufwärts; nie ein Ausgleiten der Hand des Dichters in der festen Zeichnung.

Die Handlung schreitet vom Morgen bis zum Abend fort wie ein Zeiger an der Uhr. Jetzt ist's ein viertel, jetzt halb, jetzt drei viertel, nie ist ein Rückgriff zur Orientierung nötig, so daß Handlung und Zeit stille

Digitized by Google

ſtänden. Während ſcheinbar auf der Bühne nichts geſchieht, geſchehen die Handlungen hinter der Scene; es wird draußen ſchon geſchoſſen, während hier noch erörtert wird. Und jeder Schritt, den die Handlung weiter thut, iſt zugleich auch eine Weiterentwicklung der Charaktere; Handlung und Charakteriſtik gehen ſtets miteinander, keines von beiden iſt je iſoliert.

Emilia iſt das Kind einer böſen Ehe, die in ſozialer Verträglichkeit getrennt iſt. Sie vereinigt die Eigenart von Vater und Mutter in ſich, ſie iſt heroiſch und konziliant, wenn auch letzteres nicht bis zur anſtändigen Kuppelei wie die Mutter. Zuletzt aber gibt ihr der Dichter eine Hebung, die eben mit der ganzen Gewaltſamkeit des fünften Aktes übereinſtimmt, und hier kommt dann auch Odoardo zu einer Empfindungsweiſe, die aufgeſetzt iſt, nicht aus dem Tenor ſeines Charakters ſtammt. „Das Weib wollte die Natur zu ihrem Meiſterſtücke machen. Aber ſie vergriff ſich im Thone; ſie nahm ihn zu fein. Sonſt iſt alles beſſer an euch als an uns.“

Und wie bringt das Odoardo vor? Als Reminiſcenz: „Ich hab' es immer geſagt.“ Wann immer? Wo hat er dieſe ſo galante Erfahrung gemacht? Bei Claudia gewiß nicht, ſie iſt nicht von zu feinem Thone und nicht beſſer als wir.

Hier iſt ein Einſchiebſel im Charakter. Der Dichter kann nicht verlangen, daß man ſeiner Figur eine Erfahrung glauben ſoll, die ſich nicht aus der Situation ergibt. Die Folgerichtigkeit muß alles mit ſich bringen, und hier fehlt ſie. So weiſe, ſo zart kennen wir Odoardo nicht. Gerade weil die Leſſingſchen Charak-

Digitized by Google

tere so auf straffer Linie gehen, ist solch ein Ausbug um so auffälliger. Wir dürfen eine Empfindung bei einem Charakter nicht zugeben, wenn sie nur möglich ist (alle Absonderlichkeiten sind ja möglich, warum nicht?), wir können nur solche Eigenschaften und Empfindungen zugeben, die wahrscheinlich oder besser noch notwendig sind. Auf dem Stamme der rauhen Tugend Odoardos wächst solche süße und übermilde Frucht nicht.

Odoardo hat, nach harter Gegenwehr endlich mürbe gemacht, die Frau mit der Tochter zu deren Ausbildung in die Stadt gegeben. So oft eines der beiden Eheleute eine Wahrnehmung macht, von der es weiß, daß das andere anders denkt, gleich zanken sie in Gedanken miteinander, sie zanken einander abwesend. „Da siehst du, wie es ganz anders ist, als du denkst — du Leichtfertige," denkt Odoardo; „du Bärbeißiger," denkt Claudia.

Ja, der nur notdürftig zusammengeleimte Riß in der Ehe spricht sich ganz deutlich aus in der Art, wie Claudia ihrer Tochter sagt, daß der Ehemann ganz anders ist als der Liebhaber und Bräutigam.

Appiani ist wie ein Vogel, der zu Neste fliegen will und den kreisenden Geier in der Luft wittert. Er, dessen Schwermut bei allem und allem immer eine starke poetische Lizenz bleibt, wird als Ehemann und Patriot ganz derselbe sein wie Odoardo. Wie er jetzt als Liebhaber erscheint, heiratet er mehr den Vater als die Tochter, er verehrt den Mann so warm, daß er vor allem sein Sohn sein will. Es ist einer der poetischsten Griffe, daß Appiani wünscht: „wenn die Zeit nur außer uns wäre!" Nie ist tiefer ausgesprochen worden, daß

Digitized by Google

die Zeit das einzige nicht zu Bewältigende ist, denn sie ist zugleich auch in uns; alles, was außer uns ist, kann bewältigt werden, das, was in uns ist, nicht. Und diese Fassung ist so hoch, daß es mehr als lächerlich ist, Lessing keinen Dichter im vollsten Sinne des Wortes nennen zu wollen.

Appiani ist eine einsame grüblerische Natur. Er bringt seine Waldeinsamkeit mit in die gesellschaftliche Welt hinein, er sieht die Dinge der Außenwelt nicht ganz und frei, er sieht nur das, was ihn davon anspricht; — so sieht er nicht, daß Emilia nicht hochzeitlich geschmückt ist — und das verwandelt sich in eine herzliche Höflichkeit, die eben doch nur Höflichkeit ist; ein zweites Leben neben ihm wird es nicht leicht mit ihm haben. Das, was Emilia vom Vater in sich hat, kann die Ehe zu einer besseren machen, als die elterliche war. Aber es wird vieler Vereinbarungen bedürfen. Emilia ist ein lebenslustiges, sinnlich geweckes Mädchen, Appiani ein sehr ehrenwerter, aber grübelnder und sentimentaler Landjunker, in dem etwas von jener Gemütsschwüle und Rousseauschen Weltabgewandtheit ist, die wie eine dunkle Gewitterwolke sich im Geiste der Menschheit vor dem Losbruche der französischen Revolution sammelte und dann als Revolution sich entlud. Appiani hat sich zum beschaulichen Landleben nur gezwungen; eigentlich thun ihm Emotionen gut, ja, sie thun ihm sogar not, wie er denn nach dem Streit mit Marinelli sofort sich selbst den Puls fühlt und sagt: „Ha, das hat gut gethan. Mein Blut ist in Wallung gekommen. Ich fühle mich anders und besser.“ Eine solche Emotion ist ihm wie ein seelischer Aderlaß. Er

Digitized by Google

ist schwerblütig, Emilia leichtlebig, er ist von gewaltsamer Resignation, Emilia von harmloser, begehrlicher Lebenslust. Wir haben keine große entzückende Teilnahme für diese Ehe. Es ist ideell und faktisch keine Musik dabei, eine stille Hochzeit.

Marinelli ist der am konsequentesten durchgeführte Charakter, allerdings etwas chargiert; aber diese Charge ist Wahrheit. Er weiß, daß der Prinz ihn verachtet und ihn doch nicht entbehren kann, er läßt sich zehnmal wie eine abgethane Maitresse davonschicken und ist immer wieder da, sowie er gebraucht wird; er ist der lächelnd unterthänige Treibjäger, der seinem Herrn das Wild schußgerecht zutreibt. Er ist die vollgiltige Norm der Korruption, die von einem Selbstleben gar nichts mehr weiß, keine Grenze kennt, wo man sagen muß: das thue ich nicht, dazu helfe ich nicht. Er ist kein Ich und hat kein Nein mehr. Marinelli ist die Kammerdienerseele, nach den großen umfassenden Grundsätzen Machiavellis kammerdienerlich und kleinlich zugestutzt. Alles ist erlaubt, alle Kriegslisten, Betrügereien, Gewaltthaten, kecken Plünderungen und stillen Mordthaten werden skrupellos angenommen, wenn sie nur zum Ziele führen. Es gibt keine Moral; was zweckmäßig ist, ist gut, und Zweck ist das bon plaisir des Gewalthabers, des Fürsten. Es mag nur zufällig sein, darf aber doch angemerkt werden, daß der Name Marinelli nach der Vokalisation von Macchiavelli gebildet ist. Marinelli war der Louis der Orsina und wird der Louis einer andern, wie's beliebt wird. Er hat mit Orsina oft geistreichisierend verkehrt, aber als Höfling natürlich kein Wort der Anwaltschaft mehr für sie, nachdem sie in Ungnade gefallen ist.

Digitized by Google

Der Mann wird nicht so verbraucht wie die Frau. Appiani und Odoardo haben sich intakt zurückgezogen, Marinelli bleibt und — man sage, was man will, — wir fürchten am Schlusse doch, er kommt, wenn nicht morgen, doch übermorgen wieder, vielleicht unter anderm Namen: das Marinellitum kann nicht ohne den Fürsten und der Fürst nicht ohne das Marinellitum leben.

Orsina ist das voll ausgeprägte Bild des Menschenverbrauchs und ihre Vision die Vergegenwärtigung, in der der Typus in endloser Reihe sich aufrollt. Orsina ist das verkörperte Zähnefnirschen der Rache, wir hören, wie es schrillt. Sie will durch einen Mord sich an den Verderbern rächen, und sie wird doch wieder durch ein leichtes Gnadenwort galvanisiert. Dieses ganze von Hofgunst zehrende Leben, das sich mit der Exegese der Worte und Mienen des Fürsten beschäftigt, ist meisterhaft, knapp und straff gezeichnet. Die Frau, deren Hingebung eine ganze, allseitige und unwiederbringliche ist, muß das volle Bild des fürstlichen Menschenverbrauchs darstellen. Ein Mann kann sich zurückziehen oder durch neue tugendhafte und tapfere Thaten in integrum restituieren, vielleicht sogar ein Marinelli; eine Frau nicht; ihre Hingebung ist ganz und ewig unherstellbar.

Hier ist der Punkt, wo Schiller in der neu aufgenommenen Orsina, der Lady Milford, ansetzte. Lady Milford möchte noch mit Ferdinand Walter zu einem neuen gereinigten Leben kommen, aber das ist eben die Tragik, daß es ihr nicht bloß durch das Faktum der Liebe Ferdinands zu Luisen nicht möglich ist, sondern durch ihre eigene Vergangenheit und Gegenwart. Zehn Jahre nach Emilia Galotti schuf Schiller Kabale und Liebe

Digitized by Google

und verſetzte das Stück geradezu in die von Leſſing nur allgemein angedeutete kurheſſiſche Atmoſphäre. Nicht nur die Lady Milford iſt eine Fortſetzung der Orſina, ſondern der Muſikus Miller ein naher Verwandter von Odoardo u. ſ. w.

Zwei Charaktere gehen nur in einer Scene über die Bühne, Appiani kann nicht mehr vorgebracht werden — er iſt nur ſoweit da, um unſre Teilnahme nach ſeinem Tode perſönlicher zu machen, und wir haben ihn nach ſeinem Morde lieber, als da er noch vor uns lebte: er iſt einer jener Menſchen, von denen man höher denkt, wenn ſie abweſend ſind — aber Orſina müßte am Schluſſe wieder auftreten.

Leſſing hat jedes große Enſemble in dieſem Stücke vermieden, vom Volk, das doch auch im Fürſtentum lebt, iſt ohnedies nie die Rede, es iſt alles abgehoben von einem großen Hintergrunde und bloß auf die Individualitäten geſtellt; aber auch jeder ſcharfe perſönliche Gegenſatz iſt vermieden. Wir ſehen nicht, wie ſich der Prinz und Emilia zu einander verhalten. Das wird hinter die Scene verlegt, und die Begegnung der Orſina mit dem Prinzen wie mit der Emilia wird ebenfalls abgelenkt. Ein Enſemble zu guter letzt aber müßte doch noch bedeutſam wirken; Orſina müßte das letzte Wort haben, nicht der Prinz; Orſina müßte unſre Ueberzeugung ausſprechen und damit den Widerſtreit in uns erlöſen; der Prinz darf nicht aufrecht davongehen, er muß geiſtig und leiblich am Boden liegen.

Muß es wiederholt werden, wie hoch und feſtgefügt das Werk daſteht zu ſteter neuer Bewunderung deſſen, was einmal iſt?

Digitized by Google

Es ist gewiß der höchste Vorzug eines solchen Werkes, daß es das Denken immer neu belebt und es ist nicht Frevelmut, das Geschaffene als ein eben erst Gewordenes oder erst Werdendes zu betrachten.

---

30. März 1877.
(Berlin.)

Gestern Emilia Galotti gesehen. Der Bau des Stückes, der Aufbau der Charaktere, die Verschlingung und Einhakung des Dialogs sind immer neu bewundernswert. Die gewünschte und vollendete Tötung Emiliens bleibt immer fraglich. Es geht nun einmal nicht, eine solche Handlung ganz abzulösen vom Volkshintergrunde, und dem Tode durch Vaterhand alles Demonstrative zu nehmen, so daß damit auch das Volk aufgereizt werde, wie bei der Tötung Virginiens. Auf einem einsamen Schlosse, in einsamem Kabinett die Tochter töten aus Furcht vor ihrer Entehrung und weil sie zu Grimaldi ins Haus gebracht werden soll, das ist zu viel! Aber das ist eben schön, daß Lessing und sein Werk bei allem Tadel nicht nur groß und echt, sondern auch uns lieb bleiben.

Auffällig war mir gestern, daß, wie das Volk fehlt, in dem ganzen Stücke auch die Musik fehlt. Shakespeare würde, wenn er diesen Stoff behandelt hätte, vor allem eine solche Figur, wie den Prinzen, einen Wollüstling par excellence, von musikalischen Fluiden umgeben dargestellt haben. Lessing konnte oder wollte nicht darüber hinaus, daß ihm der Musiksinn abging. Uebrigens ist das Stück gar nicht nach Shakespeareschem

Digitized by Google

Geſetz, ſondern ganz deutſch und offenbar nach ariſtoteliſch-franzöſiſcher Art aufgebaut. Der Mangel an Muſik gibt der Atmoſphäre etwas Trockenes.

Aus dem Februar 1879.

Wir kommen über die Inkonvenienz, die in der Ermordung der Tochter durch den Vater liegt, nicht hinweg, da hilft kein Plädieren. Ein andrer Dichter hätte vielleicht (allerdings dann ganz abfallend vom Virginia-Motiv) Emilia den Prinzen heimlich lieben laſſen und ſo ihre Schuld motiviert, wie die Tötung durch den Vater. Das wäre dann freilich ein ganz andres Stück, aber wie oft geſchieht es, daß das anfänglich anregende Motiv ganz aufgezehrt und zu einem anderen wird. Daß Emilia um den Tod bittet, weil ſie nicht für ihre erweckte Sinnlichkeit einſtehen kann, iſt und bleibt ein erzwungener, von außen übertragener Grund zur Schlußthat.

Digitized by Google

XXXVIII.

Charlotte Birch-Pfeiffer, „Die weiße Maus".

Aus dem Jahre 1866.
(Berlin.)

Welche Schauspiele wurden den Athenern vorgeführt nach ihren großen Siegen?

Die Chronik wird einst berichten, daß in Berlin in dem schönen von Schinkel erbauten Schauspielhause, einem Bau, wohl würdig, in Athen zu prangen, nach der Schlacht bei Sadowa und dem großen Siegeseinzuge aufgeführt wurde: „Die weiße Maus" oder „Die Frau in Weiß" von Charlotte Birch-Pfeiffer. Ein paar Dutzend Mal bei ausverkauftem Hause.

Die schulsteife, fast hätte ich gesagt, die stallsteife, Aesthetik wird sofort über die emeritierte, zu deutsch wohlverdiente Madame Birch-Pfeiffer herfallen mit allerlei kritischer Nachrede. Man thut der braven Frau bitter unrecht. Ein Adolf Stahr der Zukunft wird eine Rettung der Frau Birch-Pfeiffer schreiben à la Kleopatra. Die Waisenmutter des Theaters hat nie Anspruch darauf gemacht, vor Vater Aristoteles gerecht befunden zu werden. Die Nationalökonomie wird ihr aber nachrühmen, daß sie den Import von reichlichen Ernten in das ausgehungerte Theater vermittelt hat. Was wäre

Digitized by Google

denn das Theater ohne Mutter Birch? Sie befriedigt den Hunger der Abonnenten, sie schneidert Theaterstücke, leimt Rollen, bringt Neues, noch nie Dagewesenes. Woher sie's nimmt, kann auch absolut gleichgültig sein. Jetzt hat doch die Welt wieder was zu sehen! Die Frau Geheimerätin, die Bankprinzessin und die Frau Fabrikantin sollen doch nicht auch vom Budget sprechen, von Twesten und Lasker oder von der Errichtung des norddeutschen Parlaments. Jetzt hört man doch bei einem guten Diner oder bei einer brillanten Soiree von etwas anderem!

„Haben Sie das neue Stück der Birch gesehen? — Die Erhardt spielt vortrefflich! Wie schnell sie sich umkleidet! Muß das anstrengend sein, zwei solche Rollen auf einmal zu spielen!"

Das erste Mal hat mich das Stück verblüfft: sind solche Greuel bei uns möglich?

Wie nur die Mäuse gemacht sind, die Dessoir spielen läßt?

Ich will jetzt den Roman lesen, aus dem das Stück gemacht ist. Wie heißt doch der Verfasser?

Digitized by Google

XXXIX.

Shakeſpeares „Heinrich IV“.

6. Dezember 1873.
(Berlin.)

Es iſt mir unzweifelhaft, daß Shakeſpeare den Gehänſelten und Geprellten der Geldgier als Shylock ebenſo komiſch behandeln wollte wie den Gehänſelten der Völlerei, Falſtaff. Aber es miſchte ſich dort ein pathetiſches Element ein, das die Komik auflöſte.

Schließlich iſt hier doch immer die dichteriſche Dynaſtie Sancho Panſa zu finden.

Es erſcheint mir von beſonderer Bedeutung, daß Shakeſpeare den Falſtaff als verſoffenen Junker hält und auf den Adligen einen Accent legt; unter den unflätigen Kleckſen iſt da immer ein Untergrund einer untilgbaren Vornehmheit (als Gegenſatz zum Philiſter) und ein gewiſſer Reſpekt des Bürgerpacks durchſcheinend.

Der verſchlemmte deutſche Großhans, der ſein Studententum mit Kneipereien, Pumpen permanent erklärt, iſt ähnlich und doch von anderer Textur.

Die Falſtaff-Sphäre iſt vom Dichter nicht bloß als koloriſtiſcher Kontraſt gefaßt, ſie iſt die Schaubarkeit deſſen, wie Rechtsbruch und Chaos in der oberen Schicht, in den anderen Schichten Geſetzloſigkeit und bloßes Belieben erzeugt.

Digitized by Google

In Prinz Heinrich ist ein Ton aus der Melodie vom verlorenen Sohn. Die Umkehr ist schwer zu gestalten, und die Art, wie Falstaff zuletzt beim Krönungszuge ab- und zurechtgewiesen wird, hat die gleiche Gewaltsamkeit wie der Abschluß mit Shylock.

Echt dichterisch ist es, daß Shakespeare die Scene, wie der Prinz den Richter ohrfeigt und dafür eingesteckt wird, nur erzählt und nicht dargestellt auf die Bühne bringt. Wäre dies vor unseren Augen geschehen, der Geschlagene und der Schläger wären in unserer Empfindung nicht mehr in integrum zu restituieren; so aber erfahren wir die häßliche Thatsache erst zusammen mit ihrem versöhnenden Ausgleich, und sie wird durch die Mahnung, nicht gegen den eigenen Sohn strafend vorzugehen, zu einem neuen Motiv der glaubhaften Umkehr.

Die Kraft in der Festhaltung verschiedener Tonarten, des tollen Kneipentones, der Töne im Kriegsrat, im Hofleben u. s. w. — diese Macht, sofort aus einer Empfindungswelt in die andere zu versetzen, das ist eben die majestätische Signatur des unerreichten Genius Shakespeare.

Digitized by Google

XL.

Das illustrierte Drama.

13. April 1875.
(Berlin.)

Habe gestern das von der Presse vielfach belobigte Stück „Die Reise um die Welt in achtzig Tagen" gesehen. Das vorherrschende Gefühl war: wenn nur bei den Dingen nicht gesprochen würde. Das könnte und sollte nur ein Ballett sein. Denn Dekorationen vor allem und Tänze dazu sind die Hauptsache. Ich fürchte, in der Aufnahme solcher Machwerke liegt der Beginn oder vielleicht schon der Fortgang vom Zerfall unsres Theaterlebens. Gewiß ist das Schauen eine Hauptfunktion bei der Aufnahme dramatischer Werke. Aber wenn dann nur der Maler und der Clown thätig sind, was soll da noch das Wort? Ich sehe in dieser Art Dingen eine Folge der illustrierten Zeitungen. Man sieht sich die Bilderchen an, weiter hat's keinen Zweck. Und da schreibt man darunter: das ist das Schiff von so und so; man kann dasselbe Klischee hundertfach verbreiten. Was bleibt in der Seele? Gar nichts. Die alten Dioramen waren da viel zweckmäßiger, sie machten weiter keinen Anspruch. Und hier nun gar! Die ganze Geschichte wird auf drei bis vier Stunden zusammengedrängt, der Accent des Ganzen aber liegt auf der Zeit, auf

Digitized by Google

den achtzig Tagen, in welchen ein ſpleenkranker Engländer die Wette gewinnen will, daß er in ſolcher Zeit rings um die Erde reiſe. Indem die achtzig Tage in drei bis vier Stunden verwandelt werden, fällt das ganze Intereſſe weg, die Konzentration der Zeit iſt der Gegenſatz zu der dargeſtellten Zeit.

Und dann iſt einmal das franzöſiſche Uhrendrama hier wirklich zu ſeinem Extrem gekommen. Man hat in luſtiger Weiſe ſchon einen Speiſezettel in Muſik geſetzt. Jetzt dramatiſiert man einen Fahrplan der Eiſenbahn. Das Intereſſe wird immer darauf geſpannt: jetzt iſt ſo viel oder ſo viel Uhr, jetzt haben wir noch ſo viel Zeit und jetzt noch ſo viel. Sehr glücklich iſt auf die Faulheit des Publikums ſpekuliert. Zeitvertreib iſt hier Motto. Was ſoll da irgend eine Gemütserregung und Gedankenbewegung? Die Stunden totſchlagen, das iſt die Hauptſache. Und Publikum und Autoren verderben einander gegenſeitig.

Wie weit ab liegt dies ganze Theatertreiben von der eigentlichen Bedingung der dramatiſchen Kunſt, daß ſie ein Feſt, eine Erhebung ſein ſollte, in Ernſt und Heiterkeit! Es muß endlich wieder dahin kommen, daß alle Woche nur einmal Theater geſpielt wird — iſt ja alle Woche auch nur einmal Sonntag!

Digitized by Google

XLI.

Grillparzers „Esther".

4. Mai 1875.
(Berlin.)

Habe gestern „Esther" von Grillparzer zum erstenmal gesehen. Wenn ich bisher nicht anders konnte, als die antikisierenden Dramen Grillparzers wie nachgemachte Antike in Stearin zu betrachten, in einem bröcklichen aus dem Sud erkalteten Material, so liegt in „Ottokar" und in „Esther" die Spur eines wirklichen Dichters. Dort hat ihm nach meiner Ansicht die Heimatsempfindung festen Boden gegeben, und hier scheint die orientalische Farbenpracht im Gegensatz zu den weißen Gewändern der Antike (wo, möchte ich sagen, auch bei dem Menschen nicht die Buntheit der Farbe, sondern die Schönheit der Formen in ihrer Erscheinung der Accent ist) dem Dichter viel mehr Gelegenheit zur Auslegung seiner eigenartigen sinnlich-österreichischen Empfindung zu geben. Das Reich der Assyrer liegt ferne genug, und eine gewisse Anschaulichkeit und freie Handhabung der Hofintrigue ist unter dem verkleinlichenden Metternichschen Druck leichter zu beleben. Dazu kommt, daß die biblischen Stoffe uns episch überliefert sind und wir bei der dramatischen Fassung neu angemutet werden, während die griechischen in unserer Vorstellung bereits dramatisch vorhanden sind

Digitized by Google

und es eben einer Kraft wie der Goethes bedurfte, um uns eine Iphigenie durch Verinnerlichung neu erscheinen zu lassen.

Es ist ein kühnes Unterfangen, eine Haremsgeschichte in die Sphäre höheren Empfindungslebens zu versetzen. Und sehr geschickt beginnt der Dichter mit dem bereits vorübergegangenen Sturze der Serailkönigin. Es ist ein Ton von König Salomo in Ahasverus, weich, empfindungsvoll reflektierend und dabei schön und groß denkend. Daneben ist das Motiv der Juden im Exil sehr gut eingesetzt — dies würde bei der Ausführung des Fragmentes den höheren Konflikt bedingt haben. Ein echt dichterischer Griff und Treffer ist die Wendung, daß Esther für die Rückberufung der verstoßenen Königin Vasthi eintritt. Dies bewirkt naturgemäß die Auslegung ihrer höheren Empfindung und ein Bekenntnis des Königs. Und hier tritt eine dramatische Veranschaulichung der psychologischen Vorgänge heraus, die eben den echten Dichter und den dramatischen vorzugsweise bekunden.

Ob dem Dichter nicht das Abschließen zu schwer geworden ist? Nur ein Teil, die Aufwickelung ist fertig, und die Abwickelung war in seiner Seele wohl noch sehr fraglich. Mir scheint, daß er dahin zielen mußte, daß der König nicht weiß, daß Esther eine Jüdin ist; denn der Dichter läßt sie sofort ihren andern Namen Hadassa nennen, und dieser wird immer wiederholt. Bei einer späteren Offenbarung ihrer Abstammung konnte daher eine neue Drehung eintreten und der Ueberschätzung Esthers durch Ahasver die Unterschätzung des Mädchens aus dem Stamme Davids sich entgegenstellen.

Digitized by Google

Unzutreffend und geiſtreichiſierend iſt es dagegen, Eſther bereits ihrem Oheim Mardochai gegenüber internationale Geſinnung zu geben, kosmopolitiſch-humaniſtiſche Gedanken, wie überhaupt im Geſpräche mit dem Oheim das Farbenſchillernde im Denken und Empfinden des Mädchens theatraliſch wirkſam, aber pſychologiſch unvereinbar gegeben iſt. Die Wendung, daß Eſther um Rückberufung der verſtoßenen Königin bittet, ſo vortrefflich und packend an ſich, iſt doch zu überraſchend. Wir mußten neugierig gemacht werden, wie das Mädchen die Berufung zur allgemeinen Schönheitsrevue vor ſich auffaßt. Jetzt wird ein Trumpf ausgeſpielt, auf den wir gar nicht geſpannt waren.

Ueber den Miniſter Haman war der Dichter offenbar noch nicht einig mit ſich, er iſt Geck und Intrigant. Die Frau Hamans ſcheint dazu da, um Lady-Macbethiſch ihren Mann ſpäter zur Ausrottung der Juden zu veranlaſſen, wohl in der Hoffnung, damit Eſther zu ſtürzen, was ſich aber dann gerade ins Gegenteil verwandelt.

Zur tragiſchen Löſung ſcheint das Drama nicht angelegt; es iſt möglich, die Schlußwendung dahin zu richten, daß Ahasverus, von der Gattin aus Davids Stamme veranlaßt, die Juden aus dem Exil heimſendet nach Kanaan. Und es läßt ſich eine ſehr wirkſame Situation und Scene denken, wie Mardochai an ihrer Spitze abzieht und die Nichte auf dem Throne zurückläßt.

Digitized by Google

XLII.

Molières „Gelehrte Frauen".

4. Mai 1875.
(Berlin.)

Wie aus einer ganz andern Welt erscheint dagegen das Lustspiel von Molière: „Die gelehrten Frauen". Alles Komische ist vergänglicher, weil es ein Abmessen des Zeitlichen am Bleibenden, des Anormalen am Normalen ist. Der Hauptreiz liegt im Kontrast, und der Konflikt ist nur ein relativer.

Im Pathetischen und Tragischen dagegen ist ein Ewiges, die handelnden Personen sind von Motiven bewegt, die aus der Zeit heraus sozusagen in der Ewigkeit stehen. Molière hat auch in diesem Lustspiel so viel Bleibendes, aus der ewigen Menschennatur Ersprossenes gegeben, daß trotz der Verwendung durchaus zeitlich kostümierter Persönlichkeiten und Stimmungen doch auch in anderen Perioden das Grundwesen nachempfunden wird. Aus ihrem bedingten Lebenskreise sich verirrende und überschraubte Frauen sind nicht bloß Erscheinungen einer bestimmten Zeit, wenn auch die Kolorierung jeweilig eine andere ist.

Dazu die überaus geschickte, aus dem Theatralischen sich erzeugende Mache, die eben dem Schauspieler Molière so leicht zu handhaben war. Und was uns heute durch

Digitized by Google

öftere Wiederholungen des Motivs trivial erſcheint, wie die Kataſtrophe durch fingierte Briefe, mochte bei erſter Verwendung neu und belebend ſein. Die Grenze des Poſſenhaften iſt immer innegehalten, und nie werden, wie das heutigen Tages geſchieht, den Figuren Kunſtſtückchen, Clownſprünge und wohlfeile Parodierungen zugeſchoben.

Wenn man dieſe Luſtſpiele, dieſes beſtändige fortgeſetzte ſich mit Witz necken und reizen betrachtet, ſo ſieht man, daß es am Ende nicht anders kommen konnte: Frankreich mußte ſich in der Revolution von dieſem gegenſätzlichen Spiel zu befreien ſuchen.

Digitized by Google

XLIII.

Schillers „Fiesko".

9. Mai 1875.
(Berlin.)

Gestern Fiesko gesehen von den Meiningern.

„Er schritt daher, als wenn das durchlauchtige Genua auf seinen jungen Schultern sich wiege."

„Die Blinden in Genua kennen meinen Schritt."

„Die Menschheit dreifach genommen, füllt seinen Platz in meiner Brust nicht aus."

„Einen Strick wollte ich drehen aus meinen eigenen Gedärmen und mich erdrosseln."

Derartige entsetzliche Geschmacklosigkeiten, betrunkene Studenten-Renommistereien hat man im Sinn, wenn man an dieses Stück Schillers denkt. Und doch, man bittet Schiller immer wieder um Verzeihung, wenn man nach langer Zeit ein Stück von ihm gesehen.

Welche Kraft der Empfindung nicht nur, sondern noch mehr der Erfindung und zwar der unbedingt dramatischen Erfindung, ein Instrumenticren der Gegensätze, und das alles doch so modern, von Shakespeare angeregt, aber ihm nicht nachgeahmt.

Warum hat Schiller an seinen jugendlichen, von Ueberkraft strotzenden Werken nicht in späterer Zeit die mildernde und bessernde Hand angelegt? Hat er über-

Digitized by Google

haupt keine Ausgabe seiner sämtlichen Werke selbst erlebt? Er hat eigentlich nie auf sich selbst zurückgesehen in abrundender Weise. Die gegenwärtige Arbeit nahm seine ganze Seele ein.

Die Räuber, Fiesko und Kabale und Liebe, in diesen dreien erscheint der eigentliche und wirkliche Schiller, er selbst im wilden Aufschuß, nicht geregelt vom Wissen des Klassicismus und vom Streben nach ihm. Es ist ganz erklärlich, daß Goethe von dieser Uebernommenheit sich abgestoßen fühlte. Er war schon weiter, er war schon ruhiger, er hatte das in seiner Weise in Werther und Götz bereits durchgemacht, und zwar in einer Art, die nie sich so in Gewaltsamkeiten überreizte. Und nun sah er das noch einmal kommen. Aber, wie gesagt, die eigentliche Individualität Schillers ist in diesen drei Stücken viel größer als in seinen spätern. Und es trat eine Umbiegung ein in dem natürlichen, geraden Aufwuchs seines Genies. Auf diesem Wege fortgeschritten, hätte er uns ein nationales Drama geschaffen, wie kein andres Volk ein solches hat. Die Vergleichung mit Shakespeare fiele ganz weg, denn hier wäre schließlich absolut Geist von unserm Geist gewesen. Das revolutionäre Anrennen gegen die Beschränkungen, die die soziale Welt, die Verkümmerungen der Geschichte, die Mißgestaltung wie die eigene Beschränktheit der Menschennatur entgegenstellen, ist nie mächtiger herausgearbeitet worden.

Und welche Festigkeit in der Zeichnung und welches brennende Kolorit! Noch einmal, in seinem letzten Werke, hat Schiller seine innerste Natur zum Ausdruck gebracht, so stilvoll geregelt, daß der Durchgang durch

Digitized by Google

das Bestreben nach Klassicismus unverkennbar ist. Aber der feste Halt ist eben so gegeben. Und wie Tell wesentlich unter freiem Himmel sich abspielt oder eigentlich, die Scenen mit Attinghausen ausgenommen, ganz; und wie im Tell großstilisierte Bauern in der Simplizität ihres Empfindens und ihres Thuns so wunderbar dargestellt sind, so spielt sich Fiesko wesentlich im Salon ab und unter Adligen. Die Verflechtung zweier Fabeln: Bertha Verrina mit offen gelegter Anlehnung an Virginia und mit unverkennbarer Nachwirkung von Emilia Galotti, und andrerseits das Intriguenspiel mit Julia Imperiali, diese Verflechtung ist mit wunderbarer Diskretion geschehen, sie zerstreut das Interesse nicht, sondern sammelt alle Strahlen wieder auf den einen Brennpunkt.

Nur zu den Räubern und zu Fiesko hat Schiller eine Vorrede geschrieben. In der zu Fiesko weist er geradezu auf den hamburgischen Dramaturgisten Lessing hin, und zwar in einem reserviert an Stolz grenzenden Ton, wie er dem subjektiven Naturell zusteht.

In Fiesko klingt der Ton der Räuber noch voll nach, aber er klingt auch aus; und in Kabale und Liebe ist bei allem Ueberschwang der Empfindung und bei aller grellen Malerei im Präsidenten und in Wurm doch bereits eine Realistik, die das Edelste in dichterischer Fassung der wirklichen Welt bekundet. Der Mohr im Fiesko ist im Sekretär Wurm zu einem subalternen Beamten geworden, dort ein Panther, vom Bändiger gezähmt und nach seinem Willen gelenkt, hier eben ein Wurm, eine Natter. Und ich halte es für einen der besten Treffer, daß Verrina in seiner letzten Rede das

Digitized by Google

Thun Fieskos mit dem Mulei Haſſans paralleliſiert. Der Mohr iſt dadurch nicht bloß von außen und repräſentativ eingeſetzt, er wirkt in die Handlung hinein als notwendige Subſtanz. Das ariſtokratiſche Gefühl einer höheren Ausrüſtung iſt in Fiesko mit großer Konſequenz bis zur monarchiſchen Berufung geſteigert. Wir müſſen in dem Stück viel Einzelheiten überhören, ich möchte ſagen, in unſrer Empfindung iſolieren, um dem Ganzen gerecht zu werden. Und das Ganze iſt eine machtvolle Kompoſition, entwickelt unter der Einwirkung Leſſings und Shakeſpeares, aber rieſenhaft geboren aus dem eigenen Geiſte des Dichters.

Die Inſcenierung war vortrefflich. Aber der Herzog von Meiningen, der das macht, iſt zu ſehr andichtend oder zudichtend, nicht diskret genug. Er zerſtreut oftmals den ſchauenden Sinn und ſtört damit den hörenden. Es darf nicht ſein, daß die Dioramen nachgebildet werden und ſo z. B. Genua allmählich in Abend-, Nacht- und Tagbeleuchtung ſich darſtellt. Der Regiſſeur darf nur ſo viel und ſo gut, als er kann, von der umgebenden Scene uns zuführen, als der Dichter in ſeinem Werke betont; thut er mehr, ſo drängt er uns ein Fremdes auf und ſtört uns in unberechtigter Weiſe.

Digitized by Google

XLIV.

Kleists „Prinz von Homburg".

22. Oktober 1876.
(Berlin.)

Eine spartanische Dichtung möchte ich diese ganze Stimmungsatmosphäre nennen. Ich weiß nicht, welche dichterischen Produkte wir aus der Griechenzeit von den Spartanern haben, jedenfalls ist die athenische die vorherrschende, und die Leichtlebigkeit, die Helle und Heiterkeit der Athener ist uns selbstverständlich.

Es hat etwas Vorbedeutendes, daß der Held dieses Stückes gleich im Anfang mit dem Lorbeerkranz spielt im somnambülen Zustande und der hinzutretende große Kurfürst fragt, woher er denn zum Lorbeer komme, der hier zu Lande doch nicht wächst, worauf ihm erwidert wird: er hat ihn wahrscheinlich vom Hofgärtner, der im Warmhaus diese Pflanze zieht.

Es ist wie eine Andeutung, wie schwer auf diesem herben Boden nur die helle Blume der Dichtung emporsprießt, und doch liegt in dieser komprimierten Kraft, in dieser Schulung und militärischen Drillung eine neue Art poetischer Empfindung. Vor allem ist es der richtige Treffer, die Disziplin, — die Uniformierung aller Bewegung — mit dem subjektiven freien Willen, der individuellen Führung der Persönlichkeit in Konflikt und Kontrast zu setzen.

Digitized by Google

Entgegen der bräuchlichen Schillerschen Empfindungsweise und doch wiederum nicht ganz dem Persönlichen hingegeben, wie etwa bei Goethes Egmont, gibt Kleist seinen Helden jene glaubhafte Mischung von Heroischem und Weichem; er versetzt uns damit in die rechte Sympathie. Das Nichtsterbenwollen des Helden, jene Durchschauerung vor dem geöffneten Grabe, der Umschlag der Stimmung in der Prinzessin, die ihren geliebten Helden so weich und fassungslos sieht, dies alles rührt uns heroisch und menschlich zugleich; und wie trefflich ist die Drehung des eigentlich bewegenden Moments! Der Fürst verlegt den vom Kriegsgericht gefällten Richterspruch in das Gewissen des Helden. Auffällig ist uns natürlich, daß der Begriff des Vaterlandes hier bloß und ausschließlich als ein im Lagerleben, im Soldatenstande erwachsener und bestehender bezeichnet wird. Man kann sagen, daß das hier gedachte Vaterland erst durch den Krieg entstehe, durch Sicherung des Besitzstandes von Land und Leuten. Es ist aber auch, weil das Vaterland, als geschlossenes gedacht, keine andre Funktion hat: es gibt keine Verfassung, kein Leben im Frieden, das die Gesamtheit anders zusammenschlösse, als durch den repräsentierenden Fürsten.

Mit welchem wunderbaren Takt ist die eigentliche Militärrevolution bis an die Schneide geführt — und der dialektische Prozeß ist durch und durch fest in Persönlichkeiten gegeben: in Kottwitz und der Prinzessin, im Kurfürsten und in Derfflinger, wie im gesamten Offiziercorps. Der wunderbare Monolog „Wenn ich der Dey von Tunis wäre" ist der innerste Punkt des Preußentums.

Digitized by Google

Es kann auffallen, daß die Nachricht vom Tode des Kurfürsten und die Widerlegung desselben so scharf herausgehoben ist, aber es ist keine Frage, daß wir durch diesen Zwischenfall allein die Schlacht bei Fehrbellin und ihren geschichtlichen Wendepunkt vor Augen gerückt erhalten; und die wunderbare Kraft des Dichters zeigt sich nicht nur in dieser Konzentration, sondern eben auch darin, daß er in den höchsten Momenten die dichterische Verklärung in Empfindung und Ausdruck noch zu fassen weiß; und wenn die Kurfürstin sagt, der Berichtende solle ihr alles genau erzählen, es solle sein wie der Blitz, der noch einmal alles hell beleuchtet, und dann tritt Nacht ein, so ist das das rechte Emporheben über den Moment und doch wieder voll darin Stehen; das ist eben die Kunst, die nicht gemeine Realität ist, die nicht bloß das Schreien hat, sondern auch zugleich die Artikulation des Naturlautes und die zu gleicher Zeit die Thatsachen und die Person illustriert, indem sie sie charakterisiert.

Auffallend ist, daß der Humor in diesem Stücke ganz ausgeschieden ist; es ist eine bestimmte Sphäre festgehalten, wir sind nur bei den Offizieren und nur bei Hofe; hier ist noch etwas von der gesteigerten schillerischen Empfindung. Wir kommen nie zu den Soldaten selber, wir haben keine Lagerscenen, wie ja auch Schiller sein Lager in einen besonderen Behälter absperrt. Thekla und die Gustel von Blasewitz dürfen einander nicht begegnen, der Wachtmeister und Wallenstein sind getrennt. So auch hier; und wie der Humor, so fehlt auch der Gesang, der im Lager bei der Masse nicht fehlen dürfte. Ein Dichter wie Shakespeare hätte

Digitized by Google

beide Elemente wahrscheinlich verbunden, Kleist wollte es nicht, vielleicht konnte er es nicht.

Ein andrer Dichter hätte sich's vielleicht nicht entgehen lassen, uns das Kriegsgericht vorzuführen. Mit weiser Bedachtsamkeit ist es aber hier vermieden, wir erfahren die Urteilsfällung erst mit dem Helden zugleich; er nimmt sie leicht auf, bis er erst nach und nach den Ernst gewahr wird; das hätte sich unmittelbar vor versammeltem Kriegsgericht nicht ausgliedern lassen.

Und nun zuletzt die somnambule Schwüle! Denn man muß dabei bleiben: bei aller märchenhaft duftigen Schönheit, es bleibt eine Schwüle. Und die Zerstreutheit des Prinzen beim Austeilen der Ordre hätte sich ganz gut ebenso auf Realität stützen lassen. Diese somnambule, an das Käthchen von Heilbronn erinnernde Scene ist eben der fremde, im Warmhaus der wieder auferweckten Romantik erwachsene Lorbeer.

Es geht uns aber mit Kleist, wie mit seinen Helden: wir nehmen sie und ihn mit all den sonderlichen Seltsamkeiten hin, ja, diese geben etwas Konkretes, und die ganze Neuheit der Empfindung und dichterischen Fassung Kleists, die ein richtiger und entschiedener Fortschritt über Goethe und Schiller hinaus war, wird uns immer werter und bedeutsamer.

---

12. Mai 1878.
(Berlin.)

Gestern Kleists „Prinzen von Homburg" in der musterhaft scenierten Darstellung der Meininger gesehen. In der ganzen Versammlung eine gehobene Stimmung

Digitized by Google

durch das glücklicherweise vereitelte ruchlose Attentat auf den Kaiser.

In diesem Stücke ist etwas von dem Granit oder von der Sprödigkeit und Herbheit des norddeutschen Lebens historisch gefaßt, das wie eine Prophetie von der hohen Berufung dieses Volksstammes und seiner Dynastie Zeugnis gibt, und es hat etwas tief Ansprechendes, noch lebende Namen und Geschlechter nennen zu hören.

Das somnambule Spiel ist und bleibt störend, so duftig es auch dargestellt wird, und ich möchte immer wieder wünschen, daß einmal in umfassender Darstellung die Poetik des Traumes, d. h. die Anwendung des Traumes in der Dichtkunst scharf begrenzt würde.

Die ästhetische Charpiezupferei, der ausklügelnde Ueberverstand hat finden wollen, daß der Kurfürst nach dem heute beliebten Stichworte einen ironischen Beigeschmack habe, oder vielmehr, daß er mit seiner Strenge nur schauspielere, wie man in Schwaben sagt: nur so thue. Das klingt sehr fein, scheint mir aber grundfalsch. Es ist dem Kurfürsten bitterer Ernst, es muß ihm bitterer Ernst sein, sonst ist, wie gesagt, alles nur Theaterspielerei.

Kleist mit seinem scharfen Realismus, in dem er einen Helden in allen Weichheiten und Wandelbarkeiten, in allen Witterungswechseln der Stimmung dargestellt hat, kann die romantische Schrulle nicht lassen, und mitten in der Wirklichkeit spricht er von Gestalten, die Flügel haben, und dergl. mehr.

Dennoch bleibt es feststehend, Kleist ist der erste und echte deutsche Dramatiker, und aus dieser Haltung allein kommt das Echte. Einige glauben, daß er in dem Prinzen

Digitized by Google

von Homburg absichtlich gegen die Schillersche absolut ideale Färbung reagierte.

Ein Meistergriff echter Art ist das Hineinsetzen des Konfliktes in den Helden selber, indem er zum Richter über sich selbst gemacht wird; und die Gärung im Heere, doch gebunden von der Disziplin, ist so wunderbar schön verwendet, so, daß Kottwitz zu einem Typus wird, den die Antike nicht fester kennen konnte.

Wie der Held, Prinz Homburg, seine Ritterlichkeit verliert, wie ihm, sozusagen, die Rüstung vor der Todesfurcht hinfällt, wie er im Gegensatze zum Heldentum sich ein Alltagsleben mit Säen und Ernten jahraus, jahrein ausdenkt, das ist von überraschender Tiefe. Es ist ja immer so, bei allem Naturvollen in der Kunst entdeckt man in jeder neuen Betrachtnahme wieder neue Schönheiten.

Welch ein wunderbares Geschick hat doch das deutsche Drama, daß ein Mann wie Kleist sich selbst töten mußte, und ein Mann wie Otto Ludwig, der sein voller Erbe war, an einer boshaften Krankheit, nachdem er sich kaum zum Vierteil ausgegeben hatte, sterben mußte!

Digitized by Google

XLV.

Scribes „Damenkrieg".

5. November 1876.
(Berlin.)

Ich habe gestern das Stück zum erstenmal gesehen. Bei den Franzosen kommt man immer von der Sache auf die Mache. Ist es eine Alterserscheinung, daß mir diese nun auch bedeutsamer geworden? Das Intriguenstück ist eine neue Erscheinung, vielleicht ein Fortschritt in der Kunst, es stellt eine Art Statik und Mechanik in derselben fest, und diese Findigkeit in der mechanischen Konstruktion, diese Verzahnung, dieses plötzliche und nie versagende Einsetzen von Kurbeln ist doch auch eine Funktion dichterischer Phantasie. Aber freilich, sie führt zum bloßen dürren Klappern, zum Spiel mit Schachfiguren, und fast alle Figuren sind Springer.

Aufdecken und Aufhellen psychischer Vorgänge bleibt doch innerster und letzter Zweck der Poesie. Im Intriguenstück kann keine tiefere Empfindung zu Worte kommen. Das ist einmal so: wenn man einem Wilde mit List auflauert und mit Hatz nachjagt, kann man nicht botanisieren.

Digitized by Google

XLVI.

Hebbels „Maria Magdalena".

19. Februar 1877.
(Berlin.)

Gestern habe ich zum erstenmal Hebbels „Maria Magdalena" auf der Bühne gesehen. Ich habe die Fabel nur noch unsicher in Erinnerung gehabt. Ich wußte nur, daß sie eine Kumulation von Unglücksfällen ist und mit den so großthuerischen als wohlfeilen Worten schließt: „Ich verstehe die Welt nicht mehr." Als ob die Dichtung nicht eben dazu da wäre, die Bindung und Lösung der wirklichen Welt zu durchklären! Wenn sie das nicht kann und nicht zu einem Fatum, zum Schicksalsdrama greifen will, was soll dann das Ganze?

Mein Eindruck von dem Drama war: Nie ist ein frevelhafterer Mißbrauch mit der Dichtkunst getrieben worden, als in diesem Machwerk. Und das wird als grandios gepriesen, weil es der gesunden Vernunft Faustschläge ins Gesicht gibt. Die Frechheit imponiert den Menschen, wenn sie mit Merkmalen des Talentes — und diese sind trotz alledem unverkennbar — sich einführt. Schon der Titel ist eine Frechheit. Es ist eine falsche Etikette aufgeklebt; auf einer Essigflasche steht: Rüdesheimer Auslese oder Lacrimae Christi. Aber das gehört dazu, sich mit Großem drapieren, mit Weltweiten:

Digitized by Google

das verblüfft. Die Phantasie des Dichters ist wahrhaft kolossal im Aufrühren von verschiedenen Gestänken. Wir kommen gleich in eine muffige Luft. Schon vom Anfang herein ein Spielen mit Sarg und offenem Grab. Und der erste Ausgang der Mutter nach ihrer Krankheit an ihrem Hochzeitstage mit dem alten Hochzeitsgewand soll gemütlich anmuten! Und am meisten empört mich das Hineinklingen der Glocken, das Anrufen Gottes. In dieser verstunkenen Welt kann es keinen Glockenklang und keine Gottesgedanken geben. Der Gott, der solche Dinge regiert und anordnet, ist ein Ungeheuer, wie keine Höllenphantasie ihn krasser ausdenken kann. Eine Mutter stirbt, weil ihr Sohn Juwelen gestohlen, und es zeigt sich, daß es nicht wahr ist. Ein Mädchen läßt sich von einem ungeliebten Menschen schwängern, weil sie einen andern liebt; und der Geliebte erschießt den Verführer und wird zu gleicher Zeit von ihm erschossen. Und die Frau des vermeintlich Bestohlenen ist verrückt und hat ihrem Manne Gold und Juwelen beiseite geschafft. Und der Tischler flüchtet sich zu einem Freunde, einem Holzhändler im Wald, der natürlich auch eine Ausnahme sein muß. Der Holzhändler hört schwer, und was er versteht, versteht er falsch. Ueberall lauter Verknorztes und Verschrobenes, und das nennt man dann grandiose Poesie! Die Nase sitzt auf dem Nabel, die Augen am Kinn. Kurz, alles Unnatur! Das Thema der Kindesmörderin (hier dahin übersetzt, daß die Schwangere sich mit ihrem Kinde tötet) ist oft behandelt und ein ergiebiges Thema. Hat es ja Goethe selber in Gretchen aufgenommen; aber es ist wie Blasphemie, diesen Namen hier zu nennen. Hebbel hat

Digitized by Google

unverkennbar eine dramatische Schraubenkraft, er hat Figuren im Sinn und auch Situationen die sich zu etwas anlassen, aber in Ursache und Wirkung hat er nur Verkehrtheit, nur Absonderlichkeit, von Geradem, Gesundem kann da keine Rede sein. Die Welt ist ein Zuchthaus von Verrückten. Es mutet ganz fremd an, wenn einmal ein Naturton kommt. So zum Beispiel, wie Klara zu Leonhard kommt und ihn bittet: heirate mich, und (hier sind offenbar wirkliche Anschauungen, vielleicht Jugendbilder eingeflochten) ihm verspricht, bei allen Qualen einer bösen Ehe still duldend zu sein. Und es ist ein Treffer, wenn Leonhard erwidert, ob sie glaube, daß er nun, da sie ihm solches zutraue und zumute, sie heiraten könne? Das war für mich das einzige, wo irgend ein natürlicher Gang des Gedankens und der Wechselrede war. Und dazu noch die Erzählung Meister Antons, wie er seinem alten Meister und Wohlthäter die tausend Thaler geliehen! Aber auch dieser alte Wohlthäter muß ein solcher sein, der sich halb den Hals abgeschnitten hat und darum lebenslang eine hohe Krawatte trägt. Auch nur wer erwähnt wird in dem Stück, muß einen leibhaftigen oder seelischen Höcker haben! Sonst alles verrenkt und verknorzt! Wenn ich bedenke, daß man das Machwerk doch respektiert und etwas darauf hält, dann kann ich nur mit Meister Anton schließen: „Ich verstehe die Welt nicht mehr.“ —

Mich dauerte nur das Sonntagspublikum. Mit welchen Gedanken gehen denn die einfachen Menschen weg aus einer solchen Vorführung? Es ist ein Frevel an der Sprache, an der Zeit, an der Kunst, an allem Seelenleben, der mit diesem Machwerk getrieben ist, wie ich mir sündhafter nichts denken kann.

Digitized by Google

XLVII.

Byron-Schumann, „Manfred".

27. Februar 1877.
(Berlin.)

Ich habe gestern Byrons Manfred mit der Musik von Robert Schumann gehört und gesehen.

Ich konnte mir keine Vorstellung machen, wie die Dichtung theatralisch sich darbieten würde. Aber während der Darstellung war man doch in einen Bannkreis versetzt von ganz besonderer Art, namentlich in den zwei ersten Akten. Der dritte ist unglücklich; denn ein Nachtfalter am hellen Tageslicht ist eine seltsame Erscheinung von Raupe und Schmetterling, sieht ungeheuerlich aus.

Die Dichtung hat eigentlich keine Fabel. Ein auf Bergeshöhen sich tummelnder und lagernder Zweifler und Verzweifler, der mit dem Selbstmorde ringt; ein Mann, der Zauberkünste versteht, die Geliebte aus dem Grabe ruft und sie sprechen macht und dann in seinem Schlosse stirbt — das ist keine Fabel. Aber eine wunderbare Stimmungskraft ist in der ganzen Dichtung, die allerdings nicht theatralisch gedacht ist und eben, von dem Fluidum der Musik umflossen, wesentlich nur stimmungshaft zu bleiben hat. Es ist eigentlich die erste Scene aus Goethes Faust, die Skepsis, die Ver-

Digitized by Google

zweiflung, der Selbstmordversuch, hinausgetragen in die großartigste Landschaft und orchestral ausinstrumentiert, notwendig also melodramatisch. Und der Darsteller muß in der Detlamation einen Ton festhalten und das einzelne accentuieren in einer getragenen Weise; denn er hat ständig mit der begleitenden Musik zu kämpfen, so daß er sich derselben koordiniert.

Das Ganze hat etwas abstrakt Kosmisches und widerstreitet daher dem Konkreten. Aber es ist eine wunderbare Kraft in der Art, wie das Unfaßlichste, das rein Gedankliche zum Persönlichen und zum Empfindungston wird. Und daneben ist eine Kraft, die Naturgewalten zum Worte zu bringen, zum melodischen Austönen und Erscheinen! (Es mutet mich als einer der tiefsten Grundtöne an, daß der Held beim Klingen der Schalmei wünscht, ein solcher Ton zu sein.) Der Dichter hat eine mythenbildende Kraft. Aber die Naturkräfte erscheinen doch nicht in festen Formgebilden und sie lehnen sich, um zu festen Formgebilden zu gelangen, an vorhandene mythologische Bildungen an, ohne ganz solche sein zu wollen oder zu können. Nicht nur die Empfindung ist die der Zerrissenheit, auch die Gestaltung bleibt eine solche. Nemesis, Astarte, Ahriman, das klingt an historische Traditionen an, gelangt aber nicht zur festen Plastik. Und die innere Inkonvenienz und Gedoppeltheit zeigt sich auch darin, daß der Held bald ein mythisches Gebilde und dann doch wieder eine feste Figur sein soll. Er hat ein Schloß mit Dienern, mit Türmen; es wird von einem Vater erzählt, der ein Lebemann war; es ist eben ein Nachtfalter, der Schmetterlingsflügel und doch innen Raupenkörper hat.

Digitized by Google

In den ersten zwei Akten, wo der Held immer im Dämmer steht, im Halbdunkel, ein redendes Wesen inmitten der grandiosen menschenlosen Alpenwelt, sind wir in Schauer getaucht. Im dritten Akte, im Schlosse, wo der Held im Lichte erscheint, fest erkennbar, empfinden wir eine Unzuträglichkeit. Diese Figur darf nicht hell erscheinen, wie sie nicht essen und nicht trinken darf. Und nur einmal, wo Manfred vom Wein des Jägers trinken will, ist das sehr tiefsinnig in der Weigerung und in der Abwehr, weil das Blut ist, uns vorgeführt. Der Dichter fühlte, daß er seinem Werke eine Bestimmtheit, eine feste Fabel und damit einen Konflikt geben sollte; aber er wagt sich nicht ganz heraus, er kann nicht, sonst verflüchtigt sich die ganze Stimmungsatmosphäre. Es scheint, daß er darstellen will, wie der Held der Träger des Gedankens ist, der das Innerste der Welt erkennen wollte und nun verzweifelt. Das Erkennen hatte sich einst in das Genießen versenkt, in die sinnliche Lust. Die Schwester des Erkennens ist eben die sinnliche Lust, die er Astarte, die semitische Venus, nennt; sie ist durch Vereinigung mit ihm gestorben, und sie wird noch einmal aus dem Grabe erweckt. Und tief ergreifend ist es da, daß er nur ihre Stimme hören will, was sie auch sagen möge, nur ihre Stimme will er wieder hören. Das ist ein Zug von tiefer Poesie; denn die Sehnsucht nach einem Gestorbenen konzentriert sich am mächtigsten darin, daß man die Stimme des Gestorbenen hören möchte, das feinste Leben, das eigentliche Leben, das die Stimme ist; die Gestalt kann sich die Phantasie wieder bilden, die Stimme aber nicht.

Digitized by Google

Neben dem Helden erscheinen zwei konkrete Menschen als Repräsentanten zweier großer Lebenssphären, der Jäger als Repräsentant des bürgerlichen, in sich gefaßten Lebens, der Abt als Repräsentant des Glaubens. Beide umwerben den Helden, und er kann sich ihnen nicht anschließen. Die Lokalisierung in der Schweiz ist stark accentuiert, der Jäger beteuert sogar bei Wilhelm Tells Ruhm. Diese Lokalisierung ist rein poetisch sehr am Platze und ergiebig, indem auf die Urbildung der Erde sich hinweisen läßt. Theatralisch ist das Landschaftliche immer von sehr geringer Bedeutung, und so auch hier.

Das Ganze ist und bleibt eine Dissonanz, in der es manchmal von den edelsten und reinsten Akkorden erklingt, aber eine Dissonanz bleibt es doch.

Die erste goethesche Faststimmung ist eigentlich ein Protest und eine Anklage gegen das Christentum. Das Christentum war der letzte Versuch, die ewige und allgemeine Idee des Weltgeistes oder der Weltmächte in einer Persönlichkeit erscheinen zu lassen, und hieran knüpft sich der Zweifel und die Verzweiflung. War das Christentum wirkliche Offenbarung des Höchsten, warum bezwingt es die Gemüter nicht, daß sie sich zu ihm bekennen müssen, warum beruhigt es die Seelen nicht, warum ist es denn nicht wirkliche Erlösung von allen Fragen und Zweifeln? Die Sehnsucht und das Ringen nach einer neuen Religion, nach einer Erkenntnis und nach festen Formen, die dem Leben sein Ziel und seine innere Ruhe und die Sicherheit des Daseins geben, das ringt und kämpft, das klagt und stürmt und rüttelt an allen Verschlüssen, kann nicht resignieren und

Digitized by Google

muß endlich ſterben ohne die Zuverſicht, daß im Tode das Ziel gewonnen ſei. Das Wiſſen vom Tode, das Wiſſen von der Endlichkeit, das harte Rätſel der Beſchränktheit, das iſt der neuen glaubensloſen Menſchheit beſchieden. Und wenn Goethe mit allem Apparate der chriſtlichen Mythologie endlich Fauſt doch zur Seligkeit erhebt, ſo hat das nicht wie eine neue Offenbarung befreiend auf die Gemüter wirken können, die Diſſonanz bleibt, der Schlußakkord erſcheint geſucht. Und eine Dichtung dieſer Diſſonanz, dieſes Suchens nach dem Schlußakkord iſt auch Manfred.

Digitized by Google

XLVIII.

Schumanns „Genoveva".

2. März 1877.
(Berlin.)

Gestern Robert Schumanns „Genoveva" zum erstenmal gehört. Ich habe mit Robert Schumann viel verkehrt und auch in Sachen dieser Oper mit ihm und Robert Reinick manches besprochen. Es war der unglückseligste Gedanke, gerade Hebbels „Genoveva" zum Text einer Oper zu nehmen. Hebbel, der es einzig verstand, alles Natürliche unnatürlich, alles Gerade krumm, alles Einfache verwirrt zu machen, ist der geradeste Gegensatz zum Musikalischen, das das elementarische und in sich feste Empfindungsleben zur Aufgabe hat. Hebbel und Richard Wagner imponieren dadurch, daß sie den Widersinn genial aufzubauschen verstehen. Und Hebbel hat dasselbe für mich wie Wagner, alles Feste ist pulverisiert, zu Staub zerrieben, es wird kein Empfindungsstrom gegeben, alles ist aufgeschnörkelt. Hebbel spricht immer unterstrichen, jedes Wort ist eine für sich selbst bestehende Monade. Und das soll gesungen werden können! Hebbel und Wagner haben keine Lieder. Und wenn sie nicht gerade böse Menschen sind, und darum keine Lieder haben, so darf man das Wort bös vielleicht in dem Sinn von verkehrt und unnatür-

Digitized by Google

lich nehmen; alles ist überheizt, der Atem ist haut goût. Und so ist z. B. Golo kein gesunder Bösewicht, sondern ein reflektierter Schurke von Gefühl und Aufspreizung vor sich selber.

Ich wage es nicht, ein Urteil über Schumanns Musik zu fällen. Einzelnes von Siegfried und Genoveva mutet in der edelsten Einfachheit und Schönheit an. Und das Volkslied darin, und wie der begleitende Golo andere Worte, andere Stimmung einsetzt, ist tiefergreifend.

Zu meinem alten Thema von der Wandlung der dichterischen Urstoffe bot mir gestern Genoveva ein neues Motiv. Genoveva ist die ins Christlichromantische verwandelte Penelope. Aus der umworbenen Griechin wird eine Dulderin, aus Telemach der hilflose Schmerzenreich, aus den prassenden Freiern wird Golo. Und so ließe sich der Gegensatz von Klassischem und Christlichromantischem weiter ausführen, zumal da der germanische Wald mit der milden Hirschkuh und überhaupt das Einleben des Menschen in das reine Naturdasein sich als ein neues, volles, germanisches Motiv einsetzt.

Digitized by Google

XLIX.

Schillers „Räuber".

25. März 1877.
(Berlin.)

Gestern nach langer Zeit wieder einmal Schillers „Räuber" gesehen. Das Kühne und Titanenhafte war wieder neu, überraschend, so in Empfindung wie im Ausdruck: und die Burschikosität, die im Fiesko so unpassend und übernommen erscheint, hat hier ihre rechte Stätte. Das Ganze hat etwas Studentisches, aber auch die frischwangige Jugendlichkeit des Studententums. Wohlweislich ist für dieses Drama keine Zeit angegeben, denn es spielt außerhalb der Zeit. Und die Hindeutung auf die Schlacht bei Prag, in der Karl Moor gefallen sein soll, kann, wie ich meine, in die Zeit Friedrichs des Großen oder auch in die Hussitenzeit verlegt werden. — Die Ungeheuerlichkeit des Franz ist eben die Idealisierung nach der schlechten Seite hin, und wie Schiller einmal selbst gesteht, aus reiner Abstraktion — ohne Welterfahrung. Ueberhaupt darf aller Vorgang hier nicht am Leben gemessen werden.

Neu war mir eine Wahrnehmung dichterischen Stoffwechsels. Die Erzählung Kosinskys ist im Grunde genommen die Fabel von „Kabale und Liebe", natürlich mit jener Wandlung, die eben der Stoff in der Dichter-

Digitized by Google

seele erfährt, zumal, wenn eine Episode zu einem selbständigen Organismus gemacht wird. Diese Episode mit der Fürsten- und Beamtenwillkür und der Rechtlosigkeit deutet allerdings auf das 18. Jahrhundert hin.

---

28. April 1878.
(Berlin.)

Gestern habe ich zum erstenmal Schillers Räuber im Kostüm des Siebenjährigen Krieges gesehen und mit dem vollständigen Text, wie ihn der Dichter zuerst geschrieben.

Man hat gesagt, es gibt kein Bild von Christus, von dem man sagen könnte, er sei das Kind, das gewaltige, großblickende von der sixtinischen Madonna. Aehnlich möchte man sagen, es ist aus Schiller kein anderes Werk hervorgegangen, von dem man sagen könnte, das ist die ausgewachsene, gezeitigte Erscheinung jenes ersten gewaltigen Produkts. Welch eine Kraft, welch eine Fülle, welch ein Mut und welche scharfe Charakteristik! Die beiden Brüder, die Doppelseiten ein und desselben Wesens, der eine der tolle Idealismus, der die Naivetät in sich schließt, der andere der raffinierte Idealismus, der inkorporierte Dämon.

Es ist offenbar, Schiller hat sich eine bestimmte Zeit gedacht, denn es wird die Schlacht bei Prag genannt, es wird General Schwerin genannt und Friedrich der Große. Und doch hat die Erscheinung in einem festen Zeitgewande eine Unzuträglichkeit. Die handelnden Charaktere sind nur in einer phantastischen Zeit und in einer phantastischen Lokalität möglich, denn die böhmischen

Digitized by Google

Wälder dürfen als eine Art phantastische Lokalität angesehen werden. Welch eine Gärung des Gemütes, welch ein Sichtbarwerden des Prozesses im Stoffwechsel ist in diesem Werke! Die eigene innere titanische Natur des Dichters, gemischt mit Eindrücken aus Shakespeare, getrieben von der Rechtsverachtung der kleinen deutschen Tyrannen (denn in der Erzählung Kosinskys liegt bereits der Keim zu „Kabale und Liebe", er wuchs später nur selbständig und eigentümlich aus). Das alles schäumt und brodelt hier durcheinander, und das Werk ist mit Recht ein Vortraum der französischen Revolution genannt worden. Die studentischen Uebernommenheiten, die hier ja am Platze sind, werden später im Fiesko zu einer falschen Tonstimmung.

Wunderlich ist, wie hier alles so nüchtern rationalisiert ist, selbst die Tollheiten der Räuber. Wenn Shakespeare diesen Stoff aufgefaßt hätte, der Wald hätte auch seine Märchen und Zauber hingeben, und unter der Räuberbande hätten auch Weiber erscheinen müssen. Mit einem wahrhaft angeborenen Genie entfernte aber Schiller alles außerhalb Liegende; ja nicht einmal die Landleute, unter denen die Räuber wirtschaften, erscheinen vor uns, und keine eigentliche Räuberthat wird vor unseren Augen vollführt, dies wird immer nur erzählt und verliert dadurch an Kraßheit.

Die Steigerung im Dialog, die Einsprengung fremder Stimmungen aus den mithandelnden Personen, die dann erst die Hauptpersonen hereinzieht, ist mit einer bewundernswerten natürlichen Kunst ins Werk gesetzt.

Nur ein einziges weibliches Wesen, Amalie, erscheint, ganz in der hohen idealen Tonlage gehalten. Die Graf-

Digitized by Google

schaft Moors erscheint wie eine Art Fürstenreich, keine Gerichte oder etwas Derartiges, keine Nachbarn, keine Verwandten spielen herein. Der Hungerturm wäre sonst unmöglich, und am Schlusse müßten wir sofort denken, da Karl Moor sich den Gerichten ausliefert, wird Franz bald entdeckt werden und wird da nicht Hungers sterben*). Alles das sind aber Dinge, die der Dichter gar nicht aufkommen läßt, wie es uns gar nicht einfällt, daß der Pfarrer Moser erst im letzten Akt introduziert wird, während es sich ganz gut hätte fügen lassen, daß nach dem Festmahl, wo Franz angetrunken erscheint, der Pfarrer mit ihm, vom Tische kommend, hätte eingeführt werden können, so daß nachher nicht zu rekapitulieren wäre, wie er bereits früher den Pfarrer gehänselt und mit Atheismen gereizt habe.

Einen Beitrag zur Psychologie des Traumes oder vielmehr zu der dichterischen Verwendung der Traumgesichte bietet die wundervolle Schilderung des Traumes vom jüngsten Gerichte, der mit einer Gewalt und einer Anschaulichkeit ohne gleichen gegeben ist.

Es sind jetzt gerade hundert Jahre, seit Schiller dieses sein Erstlingswerk hervorgebracht, und keine Farbe ist gedunkelt, es leuchtet und blitzt, wie frisch von der Staffelei.

---

*) Aus dieser Bemerkung ersieht man, daß Auerbach sich im Irrtum befand, als er diese Niederschrift mit dem Satz begann: Gestern habe ich zum erstenmal Schillers Räuber ... gesehen mit dem vollständigen Text, wie ihn der Dichter zuerst geschrieben. D. H.

Digitized by Google

L.

Wilbrandts „Gracchus".

23. April 1877.
(Berlin.)

Eine gewisse Art von Neid — oder wie soll ich's nennen? — empfinde ich immer, wenn ich solch ein Stück gesehen habe. Wir Romandichter, was haben wir nicht alles erst herbeizuholen, zu bereiten, fertig zu machen, um Thatsachen heraufzubannen, um Stimmung hervorzurufen. Der Dramatiker hat so vieles fertig! Da ist Rom, da ist das Forum, da ist das Volk, da ist eine Geschichte von Gracchus. Das alles hat er nicht erst zu schaffen, ich möchte sagen, er hat es nur wesentlich einzurichten, nachzuempfinden und — ja, das ist die Hauptsache! — das bloß Geschehene notwendig zu machen, Wirkung und Gegenwirkung psychologisch zu begründen, so daß wir selber mit Komplicen werden, indem wir zuschauen!

Im ganzen genommen, muß ich aber sagen, das Stück ist ein gutes, nur leider ist es kein Gracchus, was freilich vom Guten wieder viel nimmt. Wenn ich bedenke, mit welchen Opfern, ja mit welcher Lebensverschwendung Otto Ludwig sich an dem Stoff abarbeitete, wie prächtige Scenen er fertig hatte, und wie er die Schwierigkeit sah, sie eben poetisch machen, die Agrar-

Digitized by Google

geſetze in die Anſchaulichkeit bringen wollte, dann ſehe ich freilich, wie leicht ſich's Wilbrandt gemacht hat. Er läßt eben die innerſte Bewegung in Gracchus weg. Wir verlieren ganz aus dem Auge, was Gracchus eigentlich wollte; er wird ſchließlich bloß ein Rächer ſeines Bruders, und ſeine demokratiſchen Intentionen ſind Mittel.

Das Hineinflechten von Scipio verwandelt dann noch einmal den ganzen Inhalt. Und die Ermordung Scipios, ſo geſchickt ſie gemacht iſt, gehört eigentlich nicht herein; denn Scipio iſt nicht ein Vertreter des Senats. Freilich hat das Wilbrandt ſehr geſchickt gemacht, daß Scipio das Wort über den getöteten Tiberius wiederholen muß.

Im ganzen genommen aber iſt das Stück ein theatraliſch gut gebautes, mit guten poetiſchen Intentionen, mit natürlicher geſunder Empfindung und Ausdrucksweiſe. Und das iſt heutigestags ſchon ſehr viel, wo man auf der Bühne nichts als Clownspoſſen, Zoten und ſtelzenhaftes Großthun ſieht. Dies Stück von Wilbrandt ſoll älter ſein, als die auf Geilheit und Ueberdruß gebauten Nerodramen. Wunderbar, wie dann nach geſunden Objekten und Empfindungen der Dichter ſich noch in dieſe nicht bloß unſittliche, ſondern tief unwahre Sphäre hineinbegeben konnte: — koloriſtiſches Intereſſe iſt das nicht allein.

Digitized by Google

LI.

Tommaso Salvini.

3. Juni 1877.
(Berlin.)

Gestern den großen Schauspieler Tommaso Salvini zum zweitenmal gesehen. Zuerst sah ich ihn als Othello, wo er wahrhaft bewundernswert war. Ruhig und groß hielt er die Rolle im Anfang, und er wandte die Mittel der Schauspielkunst taktvoll an nur bis zu dem ihnen gebührenden Grade. Die Schauspielkunst hat, wie es sich bei ihm zeigte, eine Parallele mit der musikalischen Komposition des dichterischen Wortes. Es können da Motive, Uebergänge, Interjektionen, Brechungen der Empfindung, halbe Stimmungen, überhaupt Mitteltöne und dabei doch Steigerungen angewendet werden, die im artikulierten Worte latent sind. Besonders auffällig war es mir, wie er sich in jeder Situation zurückzuhalten wußte. Ich habe noch nie gesehen, daß ein Mann, der die Hände in beiden Hosentaschen hält, dabei so majestätisch imponierend sein kann. Salvini hat Kopfbewegungen, die eine ganze Reihe von Empfindungen ausdrücken. Gräßlich war freilich zum Schluß das Absägen des Halses und das Gurgeln des Todesröchelns.

Gestern nun sah ich von ihm ein modernes Rührstück, „La Morte civile“ von Giacometti. Es ist das eigentlich kein Stück, es ist nur eine Masse von Auf-

Digitized by Google

tritten oder beſſer eine zuſammengeflickte Scenenreihe, in welcher der Schauſpieler die ganze Skala ſeines Virtuoſentums aufzeigen kann. Denn ein Galeerenſträfling, der den Bruder ſeiner Frau erſtochen hat und nun Frau und Kind und alles, was um ihn iſt, und ſich ſelbſt am meiſten quält, bis er zuletzt am Schmerze ſtirbt — und wie naturaliſtiſch wird dieſes Sterben gemacht, mit dem röchelnden Vornüberfallen und dem Vom-ſtuhle-ſtürzen — das iſt kein Drama. Nicht eine Sekunde haben wir die leiſeſte Sympathie mit dem Helden, und nicht die alten Mächte des Dramas, Furcht und Hoffnung wirken, ſondern widerliche Fatalität. Es iſt ein ähnliches Stück wie Adrienne Lecouvreur von Scribe und Legouvé, das für die Rachel geſchrieben war und ein Paradeſtück für die Darſtellerin der Titelrolle geworden iſt, die alle Tonarten vorzuführen hat, von der Erzählung einer Kinderfabel bis zum Schrei der Heroine, und über alles hinaus die pathologiſche Mimik des Sterbens.

Statt eines Flickſackes, der ſog. Miscellanea, wird da ein ſcheinbar einheitliches Ding zuſammengeknotelt, und die ganze Widerwärtigkeit und Verderbnis, die in der Emanzipation der Schauſpielkunſt liegen, ſoll damit vertuſcht und ſanktioniert werden. Das iſt eben Virtuoſentum, Künſtelei und keine Kunſt mehr, und ich konnte nichts anders als zuletzt ein Pfui! ausrufen.

Es iſt freilich hart, daß große Schauſpieler nicht neue Dichtungen vorfinden, in denen ſie neue Rollen ſchaffen können, ſtatt wie jetzt alte vorhandene neu zu modeln; aber es iſt und bleibt eine Frivolität, im Hinblick auf einen Schauſpieler und ſeine Fakultäten betrügeriſcherweiſe eine Dichtung zuſammenzuleimen.

Digitized by Google

LII.

Anzengrubers „Schandfleck". (Roman.)

13. März 1877.
(Berlin.)

Es wäre so schön, wenn auch das österreichische Volksleben, das noch so viel Urtümliches hat, seine gemäße Gestaltung bekommen hätte. Mir war diese Erzählung von Anzengruber gelobt worden von tüchtigen Menschen, und ich nahm sie mit dem besten Vorurteil zur Hand. Aber, was ist das? Ich glaube nicht, daß es verbohrte Subjektivität ist. Ich darf sagen, daß niemand größere Freude an den kernhaften Gestaltungen von Jeremias Gotthelf hat als ich. Aber, was ist das? Schon der Anfang verdroß mich.

Das ist der abgeschmackte Bozismus, der unbelebte Dinge in Aktion bringt, und sich in einer auf den Kopf gestellten Schwerenöterei gefällt. „Zu beiden Seiten der Straße," so fängt das Buch an, „erhoben sich Hügel, dehnten sich mählich hinan und machten den Versuch, eine Gebirgskette aufzubauen, welche aber etwas nieder ausfiel; es war eine vornehme Straße, sie erlaubte den Häusern u. s. w." Derartiges sieht nach Humor aus, ist aber eben nichts als Purzelbaum.

Einzelnes in diesem Buche ist warm und anziehend, gut geschaut und richtig empfunden. Die Hauptfiguren,

Digitized by Google

Vater, Mutter und das Kind, sind plastisch herausgearbeitet. Aber Vater und Kind sind ins Unnatürliche und Uebertriebene koloriert. Was der Dichter wollte, daß ein Unglück die Menschen vertieft oder erhöht, wie man's bezeichnen will, das hat ihn verleitet, in Abstraktionen und didaktische Darlegungen hineinzugehen, die so fremd als unwahr sind. Und daneben kennt er gar keine organischen Verpflichtungen, der liederliche Müller darf nicht so nebenaus fallen, der Pfarrer auch nicht. Und wahrhaft läppisch, süßlichwiderlich ist das Ganze, was in der Stadt Wien spielt. Das Gethue mit dem Kinde der Witwe und seiner Familie, die Tante inbegriffen, alles das ist so entsetzlich abgeschmackt, daß man gar nicht glauben sollte, es sei derselbe Verfasser, der die vortrefflichen einzelnen Scenen auf dem Lande geschrieben hat. Daneben ist die Fabel französisch aufgebauscht. Daß die Geschwister, ohne von ihrer Geschwisterschaft zu wissen, einander lieben, ist leicht zu Effekten ausgenutzt. Und der Dichter schreibt so fort und nimmt mit, was ihm eben unter die Hand kommt: ganz anziehende Geschichten eines Fuhrmanns, mit dem Magdalene fährt, und so geht's fort. Und wie Florian stirbt mit dem wilden Kerl, das ist eine Ungeheuerlichkeit von wahrhaft grandiosem Unsinn. Und was noch das ärgste ist: die Geschichte ist gar nicht fertig.

Ich könnte noch hunderterlei aufzählen, und unsinnigen Einzelheiten immer wieder großsinnige und schöne gegenübersetzen. Ich glaube, es liegen mancherlei Gründe in der Unfähigkeit und Unfertigkeit des Autors. Ich möchte es zuerst einen gewissen Austriazismus nennen, dem die

Digitized by Google

gesunde Schulung mangelt, und der sich in einer gewissen lyrischen Aufgetriebenheit gefällt. Der Hauptfehler liegt aber darin, daß der Autor die Vorgänge und die Menschen theatralisch sieht, theatralisch als die Abirrung vom Dramatischen, oder vielmehr, als die bloße Effektmacherei des Dramatischen. Da werden Figuren fallen gelassen, die durchgeführt werden müßten. Da werden Hintergründe abgelöst, Familienverbindungen, Begegnungen, weil sie theatralisch nicht nötig oder störend sind, aber episch unmöglich bleiben. Ich möchte sehr bezweifeln, daß der Dichter, der solch ein Opus gemacht hat, noch je zu etwas Rundem kommen könnte. Er kann auf der einen Seite bereits zu viel und auf der andern Seite derart zu wenig, daß jenes sich nicht abmeißeln und dieses sich nicht ausfüllen läßt.

Digitized by Google

LIII.

Anzengrubers „Ediger Hof".

11. Juni 1877.
(Berlin.)

Habe gestern dieses Schauspiel in vier Akten gesehen. Weiß nun freilich nicht, was gestrichen ist, aber das Knochengerüste scheint doch wesentlich da. Ich habe den „Pfarrer von Kirchfeld" noch nicht gesehen. Wie ich höre, soll das ein wirksames und gut komponiertes Stück sein. Jenes Stück ist ein Beispiel, wozu Theater verführt, und ein wahrhaftes Musterstück, wie durch Häufung von Motiven alle Motive getötet werden. Es liegen da drei Motive, alle drei für sich ergiebig, oder auch wesentlich zwei; denn man kann das dritte in jene einschließen.

Erstes Thema: Die Geistlichkeit ringt mit einem ledigen Mädchen, um sie dahin zu bringen, nicht zu heiraten und dadurch den Hof der Kirche zu vererben; natürlicher Konflikt: Liebe — Religion oder vielmehr Kirche.

Zweites Thema: Ein Mädchen liebt einen Burschen, der schon anderswo ein Kind hat und ihr dies nicht bekannt hat; Konflikt der beiden Mädchen; das verleugnete Kind.

Drittes Thema: Die Mißlichkeit für ein lediges

Digitized by Google

Mädchen, einen Hof mit Dienstleuten zu führen; Konflikt mit diesen und schließlich Wahl eines Mannes. Dieses dritte ließe sich mit einem von den beiden andern verbinden.

Wie es aber jetzt gemacht ist, ist es ein bloßer Wirrwarr. Der Dichter hat ein wunderbar schönes Motiv gehabt, das er aber nur durch den Schulmeister (dieser eine Figur aus der Adalbert Stifterschen Sentimentalität) erzählen läßt, wie man nämlich der Tochter des Nagelschmiedes eingeredet hatte, sie müsse ins Kloster gehen, eine Liebe über sie kam, sie durchging und elend verlassen von dem Verführer wieder heimkehrte. Wäre diese Figur nicht bloß erzählt, sondern anschaulich eingeführt, so würde sie den natürlichen Gegensatz bilden zu der jetzt ledigen Bäuerin, der man ebenfalls einreden will, sie wäre für das Kloster destiniert, und die nun sieht, was daraus wird. Diese beiden Mädchen wären anschauliche Gegensätze und führten die natürliche Peripetie herein. Andrerseits wäre das andre Thema erledigt: der Kampf der Verführten mit der nun Liebenden. Jetzt ist alles lauter Lumperei. Der Knecht Leonhard ein Lump ersten Ranges. Er wäre zu heben und dadurch dichterisch zu retten gewesen, wenn der Dichter den natürlichen Mut gehabt hätte, ihn uns zu zeigen, wie er zwischen der Verführten und der neu Geliebten steht.

Es gibt Motive, denen man ansieht, daß sie aus dem Leben genommen sind. Und zwar sieht man es wesentlich daran, daß sie zu sehr faktisch geblieben sind, nicht in ihrer Genesis und inneren Notwendigkeit gezeigt werden. So hier schließlich, wenn die reiche

Digitized by Google

Bäuerin das Kind des ungetreuen Geliebten adoptiert. Das wäre ein schönes Thema, wenn es eben eines wäre. Aber es ist nur dazu verwendet, um uns einen Schluß zu geben, und zwar einen Schluß, auf den wir gar nicht gefaßt sind. Hätten wir gesehen, wie die reiche Bäuerin, als sie die Verführte besucht, eine besondere Freude an dem Kinde hat und zwischen Entzücken und Jammer kämpft, da ihr das Kind so anmutend ist und doch die Züge des Schlechten trägt, so regnete nicht zuletzt die Adoption unversehens auf uns herunter; und der schlechte Kerl, der nach Amerika geht, womit er gar nichts sühnt, hätte durch die Adoption des Kindes gewinnen können. Aber es bleibt so: was man in diesem Ding anfassen will, ist morsch und brüchig, alles nur papiernes Maskenkostüm.

Wie gesagt, es ist ein Machwerk, psychologisch tief verlogen und nur theatralisch aufgeputzt. Ja sogar das Landleben ist bloß Lüge. Die Leute mit Rechen und Sense haben eigentlich nichts mit diesen Dingen zu thun. Und es ist fast sinnbildlich, daß ein Brunnen da ist, an dem geschöpft wird, und der ein bloßer Theaterbrunnen ist: es fließt nichts und wird nichts geschöpft, die Eimer thun nur so. Das darf und kann das Theater. Aber es muß doch etwas gegeben sein, das uns die Dinge glaubhaft und wirklich macht. Unfaßlich aber ist das ausgeklügelte Motiv, daß die reiche Bäuerin den verlogenen Liebhaber ausschickt, um Fische zu holen, damit er bei dieser Gelegenheit ersaufe, und die Ohnmacht der Bäuerin bei ihrem nachfolgenden Gespräch mit ihrem Bild im Spiegel. Das alles ist so gemacht und verdorben, daß man angewidert ist, wo man ge-

Digitized by Google

rührt sein sollte. Abgesehen von dem Stifterschen Schulmeister ist der zweite Knecht die einzig wirkliche Figur im Stück. Doch ist nicht zu vergessen, daß die Herbheit der Verführten schön sachlich gezeichnet ist.

Aus dieser Art von Produkten kommt gar nichts hervor. Und es scheint mir sehr fraglich, ob ein Mann, der solch ein Produkt des Wirrwarrs und der verlogenen Effekte hervorbringt, noch etwas Rechtes, Gesundes schaffen kann.

Digitized by Google

LIV.

Sardous „Dora".

21. Oktober 1877.
(Berlin.)

Gestern habe ich das Stück „Dora" von Sardou gesehen, vermöge dessen Sardou ja wohl in die französische Akademie aufgenommen wurde.

Wunderbar! Gibt es denn gar keine Konflikte mehr, nichts anderes Anziehendes als diese angefaulte Gesellschaftsschicht?

Da liegt nach meiner Ansicht der Punkt: ungesunde Menschen mit ungesunden Bestrebungen. Natürlich läßt sich die Natur nicht austreiben; es kommen Naturlaute der Empfindung vor, und eben das ist das Verführerische, das Schmeichlerische, das ist ein Atemzug frischer Luft, wo eigentlich das Ganze nur aus einer Mischung von Gestank und Parfüm besteht. Manchmal deckt der Gestank den Parfüm zu und manchmal umgekehrt. Liebe, oder eigentlich sinnliche Lust, und Geld, das sind die beiden wesentlichen Motive, um die sich alles dreht. Die sozial verbotene Liebe und Diebstahl oder Betrug erscheinen in verschiedenen Metamorphosen.

Ist aber nicht gerade bei natürlichen und wohldenkenden Menschen der Konflikt der eigentlich dichterische, der erzeugt wird durch Gegensätze und Konstellationen?

Digitized by Google

Das Dumassche Halbwelt-Drama hat einen neuen Zuwachs bekommen: das zur Jungfrau gereifte Kind, das gegen das Verkuppeltwerden zu kämpfen hat, wie die Jungfrau im Märchen gegen Unholde. Diese französischen Männer erscheinen immer, wie wenn sie eben durch Absynth sich aufgestachelt hätten in Gemeinschaft mit den liederlichen Frauen, und das Kind inmitten lebt von Feldtau oder sehnt sich danach.

Es handelt sich in diesem Stücke um dasselbe wie in der Fernande: um ein Kind, das natürlich, wohlempfindend und gut geartet ist, und das hervorwächst aus einem sozialen Sumpfe. In der Fernande sind es Spieler, hier sind es Spione. Die auf dem Sumpfgrund erwachsene Blume soll immer vom Schlamm verschlungen werden, über den sie ihr Haupt so süß und zart emporhebt. Dem Dichter aber genügt dies simple Motiv nicht, aus dem die ersten zwei Akte meisterlich aufgebaut werden. Das erschiene ja wie Nachahmung seiner selbst, Reminiscenzen erweckend! Er verquickt daher eine zweite Fabel mit der ersten, und diese Kumulation schwächt das Ganze, anstatt es zu stärken. Es steckt eine wunderbare Kraft in der Konstruktion, eine technische Virtuosität, die bis ins wirklich Dichterische hineinragt, in der Art, wie Thatsachen und Empfindungen hin und her gerissen und bis auf den letzten Hauch ausgedehnt und gespannt werden.

Aber seltsam! Diese Verfeinerung und Anspannung bis aufs äußerste schlägt in Roheit und Erschlaffung über. Die Art, wie die Gräfin Zicka zuletzt in der Intrigue mürbe gemacht wird (überhaupt ist diese Figur pöbelhaft, die auch als Etrangère ꝛc. erscheint, und die

Digitized by Google

das Schicksal anklagt, daß sie von Jugend an zur Liederlichkeit bestimmt worden wäre), ist barbarisch roh; aber immer wieder wird man gespannt und gespannt, so daß man aus einer mit Widerwilligkeit gemischten Teilnahme nicht herauskommt.

In allen diesen Dramen erscheinen immer dieselben Schachfiguren, nur bald von Elfenbein, bald von Holz oder Metall, oder auch nur anders koloriert. Und den strengen ästhetischen Gesetzen gegenüber macht der Autor immer den mildernden Umstand geltend: es ist ja nur ein Sittengemälde! Da darf eine geschlossene Konstruktion nicht verlangt werden.

Vor allem bedeutsam ist, daß diese Konstruktion keinen fünften Akt zu stande bringen kann; das ist immer ein Hin- und Herrennen, ein Abgehen und Kommen von rechts und links, aber das bildet keinen natürlichen Schluß und es ist offenbar, daß der Autor anfing, ohne zu wissen, wo hinaus.

Man sagt solchen Stücken nach, sie seien Zeitbilder, und zwar satirische, aber eben das ist erlogen. Wenn eine Nation, eine Zeit wirklich und vor allem aus solchen Menschen bestände, so könnte sie nicht drei Tage dauern. Ebensowenig wie die Deutschen solche kretinenhaften Philister sind, wie sie Benedix darstellt (z. B. den Professor in der „Hochzeitsreise" und die ganze Sippschaft im „Vetter" ꝛc.), ebensowenig können die Franzosen solche verlodderten Lumpen sein, wie sie Dumas und Sardou darstellen. Sodom ging ja nur unter, weil nicht einmal sieben Gerechte darin waren.

Diese Stücke, so wunderbar virtuos sie gemacht sind, sind ein Zeichen, daß das Theater immer mehr

Digitized by Google

jenem Zuſtand entgegenreift, wo es aufhört, ein Kulturmoment der Zeit zu ſein. Die Müßigen, die Satten, die Zerſtreuungsſüchtigen werden dieſe Gaukelbilder noch mit anſehen, aber die eigentlichen Träger des individuellen Lebens nehmen keinen Teil mehr daran, und das Theater wird eine Art Reiterbude, nur mit dem Unterſchiede, daß man ſich ſchämt, daß man eine Zeitlang ſich doch gemütlich davon hatte ergreifen laſſen: denn ein Spiel wie das der Niemann-Raabe erfaßt jeden bis zu Thränen.

Wäre es möglich, daß aus dieſer Verweſung und Verwitterung des natürlich Geſunden ein neues Drama mit einer techniſchen Erhöhung gegenüber dem klaſſiſchen ſich entwickelte?

Digitized by Google

LV.

Bauernfelds „Bekenntniſſe“.

13. Dezember 1877.
(Berlin.)

Iſt es Altwerden oder zum Mute der Einſicht gelangen?

Ich habe dies Drama vor vierzig Jahren, als es noch ganz friſch war, in Stuttgart geſehen, und ich erinnere mich, daß mich der Uebermut darin gefangen nahm, und daß mir die Verkleidung wie Shakeſpeareſcher Mutwille erſchien.

Und heute? Ich hatte das Ding nicht mehr in Erinnerung. Freunde, denen ich ſagte, ich gehe ins Theater, nickten: „Ah! Ein luſtiges Stück, ein echtes Luſtſpiel.“ Und was fand ich? Nichts als dumme Frivolität, nicht bloß nach der ſittlichen Seite, ſondern noch mehr äſthetiſche Frivolität. Theatermacherei, Effekt, ohne eine Spur von Maßgebung an Natur und wirklicher Geſellſchaft.

Das Motiv iſt nicht ohne Zierlichkeit, aber wie aufgebraucht! Alles Karikatur, auch ſentimentale Karikatur, und lauter verſchliſſene Theatertypen: der Lebemann, die Kokette, der Brackenburg und die parfümierte Gänſeblume. Und über alles ein weiblicher Korpus in Huſarenuniform, eingeführt in wirkliche Häuſer, am

Digitized by Google

Alltag, bei hellem Sonnenlicht. Im Vergleich mit solchem Zeug sind die sodomitischen französischen Dramen hochsittlich, wenigstens gewiß ästhetisch-moralisch: die nehmen einen Ausschnitt oder einen Auswurf aus der sozialen Welt, wie er in sich bemessen ist.

Warum hält sich aber bei uns ein solches Machwerk wie das Bauernfeldsche? Weil die gesunde gebildete Welt nicht mehr ins Theater geht und den verlarvten und verlogenen Zeitvertreib für Müßige und Abgespannte gewähren läßt.

Digitized by Google

LVI.

Dieſe Jung-Oeſterreicher.

Januar 1878.
(Berlin.)

Dieſe Jung-Oeſterreicher, dieſe Anzengruber, Roſegger haben etwas Primitives, aber auch etwas Primanerhaftes. Das hat einmal warm empfunden und naiv erlebt, hat aber keine Schulung bekommen, keine Bildung in ſich vollzogen oder ſich an ewigen Muſtern wie Homer und Goethe geprüft, noch wurde ihnen von Reiferen das Konzept korrigiert. Es iſt da offenbar ein Naturlaut, aber die Artikulation fehlt, und dieſe ſich ſelbſt kopierende Naturjodelei wird Manierertheit und Schönthun mit ſich ſelber! Vor allem aber werden die Geſetze der Konſtruktion (im Aufbau des Ganzen, wie im Vortrag und Satzbau) für eine altväteriſche Tyrannei gehalten. Urſprünglichkeit und nur Urſprüngkeit! — heißt es da immer. Als ob die Kunſtgeſetze nicht die eigentlichen Hüter der Urſprünglichkeit wären, als ob nur der gärende Wein und nicht der abgeklärte der edle und echte Trank wäre!

Digitized by Google

LVII.

Oehlenſchlägers „Correggio“. — Bauernfelds „Verlaſſene“.

23. Februar 1878.
(Berlin.)

Was iſt doch ein Theaterpublikum für eine ſeltſame Erſcheinung! Und wie peinlich iſt es, ſich da mit ſeiner Stimmung iſoliert zu finden! Ich ſah geſtern zwei Stückchen, ſo unter allem Begriff unſinnig und verkehrt, und das Publikum erſchien doch ergriffen und drückte ſeinen lebhaften Beifall aus.

Was iſt das?

Es gibt eine alte Tragödie von Oehlenſchläger „Correggio“. Ich erinnere mich nicht mehr genau derſelben, ich weiß nur noch, daß Correggio das Honorar für ein großes Bild in Kupfermünzen daherſchleppt und darunter zuſammenbricht. Die Tragödie Oehlenſchlägers war ſeiner Zeit eine Berühmtheit.

Wie war das und wie iſt das jetzt?

Offenbar hat der Bearbeiter aus Faſſung und Diktion die Hauptſachen herübergenommen. Aber was iſt das? Michel Angelo ſagt: „An dir iſt Hopfen und Malz verloren.“ Correggio ſagt: „Mein Talent floß wie ein Bächlein ſtill verborgen dahin“, und ſo der Ge-

Digitized by Google

brauchsphrase und des Unsinns mehr. Ein junger Mann, hiesiger Bibliothekar*), hat nun aus dem Trauerspiel ein Schauspiel gemacht, das in zwei Akte zusammengezogen ist. Im ersten Akt nennt Michel Angelo den Correggio einen Pfuscher und Niederträchtigen, und Correggio ist verzweifelt und weinerlich. Im zweiten Akte, durch die Vermittelung des begeisterten Giulio Romano, nimmt Michel Angelo seine Schimpfereien zurück und nennt Correggio einen bedeutenden Maler, und Correggio ist entzückt. Das ist die ganze Geschichte.

Und worauf stützt sich das Interesse und die Aufnahme des Publikums? Das Publikum hat Respekt vermöge seiner Lektüre und seines Schulunterrichts vor den großen Namen und fühlt sich geschmeichelt, daß es die Bilder kennt, die da erwähnt werden: die büßende Magdalena, die heilige Nacht. Aber gezeigt, bewiesen, bethätigt wird da nichts, dem Publikum wird keine That gezeigt von einem handelnden Helden, sondern wir hören nur, daß die mitwirkenden Personen von einem Bilde entzückt oder auch abgestoßen sind, und das Publikum läßt sich die Empfindungen aufschwatzen. Besonders widerwärtig aber ist es, daß diese großen Künstler über sich urteilen, wie wenn sie in ihrer Lebenszeit ihr Folio in der Kunstgeschichte gelesen hätten, und wie gesagt, das wird beklatscht, wahrscheinlich, weil es dem Alltagsmenschen wohlthut, einmal in Künstlergesellschaft zu sein.

Angehängt war ein neues Lustspiel von Bauernfeld „Die Verlassene". Die bekannten Lebemänner

*) Dr. Moritz Meyer. D. H.

Digitized by Google

und Lebeweiber, ein bißchen anders koloriert als in den andern Sachen, aber noch viel weniger als in früheren Sachen darf man daran denken, wie es denn am Tage nach der Hochzeit sein wird. Und das gefällt auch, denn es wird amüsant aufgespielt. Alter, wieder aufgefärbter und zugestutzter Plunder und dazu Plunder von der neuesten Mode! Was ist das Theater geworden?!

Digitized by Google

LVIII.

Auerbach, „Das erlösende Wort“.

März 1878.
(Berlin.)

Habe ich Distanz und unbefangene Betrachtung zu mir selbst?

Ich will sehen.

Wie ist dieses Lustspiel entstanden? Ich kenne hier ein kinderloses Ehepaar, von dem man mir erzählte, daß man nach einem Familienschmaus ihnen beiden eingeredet hatte, sie hätten sich in der hochgehenden Stimmung ihre Liebe erklärt und sich daraufhin geheiratet.

Diese Wendung schien mir ergiebig, ich trug sie geraume Zeit in Gedanken, vergaß sie wieder, und im vergangenen Sommer in Tarasp, im Umgange mit einem die Mache verstehenden Theatermenschen, gestaltete sich's mir zu einem einaktigen Lustspiel. Ich mußte den Vorgang in eine höhere Sphäre rücken, und ich sehe jetzt, hier begann bereits eine Unzuträglichkeit. Denn es fragte sich, welch ein Mann und welch ein Mädchen konnte das sein, mit denen solches geschah? Ich nahm zuerst einen Galeriedirektor, und das Mädchen war eine verwaiste, der Kunst zugeneigte und vom Dilettantismus durch den Direktor abgeleitete Jungfrau.

Digitized by Google

So schrieb ich mit rascher Feder die Handlung nieder und noch zwei andere ähnliche Stückchen in unmittelbarer Folge.

Erst nach Monaten legte ich die Arbeit Gustav von Moser vor. Er fand den Drehpunkt gut und neu, aber die überraschende Schlußwendung fehlte. Eines Morgens fiel mir die ein, die jetzt sich vorfindet. Ich änderte nun die Hauptfigur, und unter der Hand wurde mir eine Art Kollaborator daraus, ein Mensch, der immer im allgemeinen lebt. So ward er ein Professor, der sich selbst gern hört und eigentlich gar nicht vom Katheder herunterkommt. Nun schossen immer mehr Eigentümlichkeiten an. Ich war und bin mir voll bewußt, daß dieser Mann eine Besonderheit ist und nur zum kleinen Teil ein Typus des modernen Professorentums; aber die Verlockung, ihm immer mehr Kosmisches und Weltvergessenes zu geben, wuchs von selber dazu. Und so ist nun der Mann geworden, wie er da ist. Ich mußte rückwärts gehen und gleich zu Anfang in seinen ersten Aeußerungen eine Art spekulativen Apostolats geben, die seinen Charakter erklärt und seine Persönlichkeit sympathischer werden läßt, er durfte nicht ein zerstreuter Narr sein, sondern, wie Chlotilde sagt, ein Weiser und auch ein Kind zugleich.

Nun aber: wie zeigt sich's auf der Bühne? Der Mann hat einen Stich zuerst vom Wein, dann ist er, wenn ich so sagen darf, ideentrunken. Um einen solchen Charakter sich ausleben zu lassen, bedurfte es viel größeren Raumes und viel weiteren Umfassens; die Art, wie er jetzt komisch erscheint, läßt seine wirkliche

Digitized by Google

Gedankenhöhe nicht erkennen. Die Schlußwendung ist, wie ich noch heute glaube, eine glückliche, aber sie ist zu überraschend, und doch konnte ich nichts davon früher verlautbaren lassen, wenn ich nicht die überraschende Wirkung abstumpfen oder gar vernichten wollte.

So sehe ich nun vollkommen die Unzuträglichkeiten und Ueberwüchse dieser Arbeit ein, aber ich darf doch sagen, daß die Kritiker mir bitter unrecht gethan haben. Vor allem ist doch unverkennbar, daß hier unser modernes Gedankenleben in eigentümlicher Fassung laut wird, daß nicht die abgetragenen Phrasen, die Trivialitäten und Hohlheiten da sind, wie wir sie immer vom Theater herunter hören, und daß diese Menschen doch Leben von unsrem Leben sind. Aber freilich, was auf dem Theater gesprochen wird, hat, abstrakt für sich genommen, gar keine Bedeutung, es soll nur zuwirkend sein für die sich vollziehende Handlung, und das ist nicht erst von heute oder gestern, wo sich die Plattheit und die Stelzenhaftigkeit auf dem Theater breit machen.

Ich habe an diesem Stückchen manches gelernt; ob es mir zu weiteren dramatischen Arbeiten nützen wird, weiß ich nicht. Klar ist mir besonders auch die Notwendigkeit eines pyramidalen Aufbaus: die Basis breit, die Spitze scharf; und die Orientierungsscenen sind erforderlich, um das Ding feststehen zu machen. Es ist nicht nur für das Klappen der Stühle und das Zurechtsetzen des Publikums gut, wenn zu Anfang Diener auftreten, deren Auslassungen halb überhört werden dürfen, und doch im ganzen darauf hinwirken, uns das Haus und die Personen zu schildern und uns in den Vorgang

Digitized by Google

einzuführen. Das Beſſerwiſſen des Publikums gegenüber den handelnden Perſonen muß auf irgend eine Weiſe vermittelt werden, denn es erweckt nicht nur das Luſtgefühl, drüber zu ſtehen, ſondern auch ein Gefühl ſchmeichleriſcher Befriedigung, den Schlüſſel zu den Eigentümlichkeiten der Charaktere in der Hand zu haben.

Digitized by Google

LIX.

Hugo Bürgers „Gabriele".

5. März 1878.
(Berlin.)

Ohne Wahrheit, ohne Empfindung, ohne Geschmack — so kann man jetzt Theaterstücke machen. Es ist ein Schachspiel mit den bekannten Figuren, die, seien sie aus Holz oder aus Bein oder Metall gefertigt, nur so oder so gefärbt sind.

Die Franzosen erscheinen mit ihren Stücken oft sittlich empörend, aber die deutschen (die sie nachahmen) abgeschmackt, und vor der Aesthetik ist dies noch viel schlimmer.

Da jetzt die sogenannte Mache so viel gilt, so thun sich die Macher ohne alle Empfindung und Logik der Psyche auf. Es ist nichts als Konfektion, Kleiderladen und Ausverkauf von falschen Theatereffekten. Technik und nichts als Technik will sich da aufthun.

Ich werde mich nie dreinfinden, daß Theatermachen nichts mit der Poesie zu thun habe. Das kommt zuletzt auf Cirkuskunststücke und Clownsprünge hinaus. Ist es vielleicht eine bis hier heraufgestiegene Verdunstung des krassen Materialismus, daß man auch das seelenlose mechanische Funktionieren der Kräfte in der Poesie oder gar als Poesie statuieren will?

Digitized by Google

Erfindung und Auslegung von Verschlingungen, Intriguen, Mißverständnissen ist allerdings auch eine Thätigkeit der Phantasie; das ist aber noch nicht Poesie; sonst wäre Erfindung einer neuen Lokomotive, eines verbesserten Schießgewehres eben auch Dichtung. Solches einseitige Betonen der Fabel führt zur Begriffsverwirrung.

Digitized by Google

LX.

Anzengrubers „Meineidbauer".

Den 5. April 1878.
(Berlin.)

Ich habe Anzengruber unrecht gethan. Das Stück „Der Pfarrer von Kirchfeld" ist bei aller dramatisch kontrastierenden Kraft doch überschraubt, das Stück „Der ledige Hof" unnatürlich, gewaltsam (natürlich immer mit bedeutenden Einzelheiten von schöner Kraft), und ebenso auch der Roman „Der Schandfleck", — aber dieses Stück „Der Meineidbauer" zeigt, daß Anzengruber ein wirklicher Dichter ist, und zwar ein dramatischer, und ein tiefer und scharfer Kenner des Volkstums.

Wie ist da alles von Scene zu Scene gegipfelt, wie breit und in festen Quadern der Unterbau — und immer eine Spannungskraft, die wahrhaft staunenerregend ist!

Daneben — oder eigentlich nicht daneben, denn es gehört zum innersten Kern — die Charaktere von schöner Farbe und in den Konflikten waschecht, keine in den Kulissen erzeugten und in der Theaterstickluft aufgewachsenen Figuren, sondern aus dem Leben herausgeholt mit der sie umschwebenden frischen Luftschicht.

Die Exposition hat etwas Aufrembendes, und doch ist sie mit großem Geschick gemacht; nur müßte der Knecht, der hier die Geschichte der Kinder erzählt, noch

Digitized by Google

einmal in Aktion kommen*). Das ist eben auch eine neue Virtuosität des Theatralischen, vielleicht des modern Theatralischen, Figuren als momentane Requisiten zu betrachten und sie dann fallen zu lassen. (Uebrigens weiß ich nicht, wieviel in dem Stück gestrichen ist bei der hiesigen Aufführung.) Anzengruber hat eine merkwürdige Verbindung von Naturmut und theatralischem Mut. Die Art, wie er die unehelich geborenen Geschwister und die Geschichte ihrer Enterbung uns vorführt, ist ebenso kühn als theatralisch geschickt. Dem unehelichen Geschwisterpaar steht das eheliche gegenüber, eine merkwürdige Parallelbildung; auf der einen Seite wird ein Sohn durch die Enterbung ruiniert, auf der anderen Seite ein Sohn durch das Wissen von der Unthat des Vaters erhöht und befreit, und ebensolche Gegensätze sind die beiden Mädchen.

Merkwürdig ist, wie der Dichter den Riß mit den kirchlichen Anschauungen und die Wahrnehmung von der nicht vorhandenen Ausgleichung im Weltzusammenhang, zur Zerrissenheit und zum Pessimismus innerhalb der Volkskreise macht und machen kann. Ein tiefster Punkt im Dichter ist eine polemische Stimmung gegen die

*) Anton Bettelheim, einer der litterarischen Testamentsvollstrecker Auerbachs, dem die „Dramatischen Eindrücke" im Manuskript vorgelegen hatten, macht hierzu folgende Bemerkung, die sich in einem in der Wochenschrift „Nation" 1889 veröffentlichten Aufsatz „Der Nachlaß Berthold Auerbachs" findet:

„Auerbach hatte richtig vermutet. Von Anzengruber selbst wissen wir, daß die gegenwärtige Bühnen- nicht der Urgestalt des Werkes entspricht, in welcher dem Großknecht, als Chorus, das klärende Schlußwort zukam." D. H.

Digitized by Google

Kirche, die ihren Beruf nicht zu erfüllen vermag, dem Rechtschaffenen zu seinem Rechte und dem Schlechten zu seiner Strafe zu verhelfen. Die Verkommenheit des kirchlichen Glaubens ist bei ihm ein starkes Agens. Die Alte, die einen Unterschlupf für Schmuggler hält, ist mit der Weltordnung zerfallen, weil sie sieht, daß das Unrecht siegt und das Recht unterliegt. Mit packender Kraft weiß der Dichter die Geschichte des Meineids zu erzählen; die Gewissensbeschwichtigung und die bäurisch schlaue pia fraus sind dramatisch schauwahr; und eben damit symbolisch; und konkret berechtigt ist die Unfähigkeit, die Schwurfinger aufzuheben.

Es ist wunderbar, wie der Zuschauer sich eine gewisse Idealität in der Lokalisierung gefallen läßt, die dem erzählenden Dichter versagt bliebe, wie nach einander der ehemalige Geliebte (dem wunderbarer- und keckerweise der Dichter die Frivolität gibt, neben der reichen Heirat sich eine bäurische Maitresse zu halten), dann der sich nicht zum Geistlichen bestimmen lassende Sohn des Kreuzweghofbauern, der vielmehr Landwirtschaft studiert hat und Mitwisser oder einziger Wisser von der Unthat seines Vaters ist, in der Schlafkammer erscheint, und dann noch nach ihnen der alte Kreuzweghofbauer. Das ist nur auf dem Theater möglich, aber auch auf dem Theater nötig, es ist eben Konzentration des Raumes und der Zeit und damit gewissermaßen idealer Raum und Zeit. Eine schöne Findigkeit zeigt der Dichter, indem Vroni den Alten täuscht: die Not macht erfinderisch, Schlauheit und List sind ebenso gut ein Element des Volkstums wie Naivetät, ja Schlauheit und List können, recht angewendet, als immanente

Kraft der Naivetät erscheinen; auch Tell ist schlau. — Noch muß hervorgehoben werden, wie hoch wirksam der Tod des unehelichen Sohnes auf der Bühne ist, aber es geht doch, so dichterisch es an sich ist, über die Grenzen des Erlaubten hinaus, daß der Sterbende einen Gesang verlangt und die Schwester ihm solchen anstimmt. Das ist melodramatischer Notbehelf, aber man läßt es gewähren, weil man da fühlt, daß die gemeine Realität auch das Typische verträgt.

Wie der Vater dann mit dem Sohne auf dem Schmugglerpfade rauft, wie er dann im Zorne ihn vom Stege herabschießt, diese letzte That ist logisch nicht aufklärbar. Denn, wenn der Sohn das Schriftliche hat, so ist ja damit das wesentliche erlangt; freilich ist die That wiederum dadurch motiviert, daß Vater und Sohn einander verfremdet sind und daß eben der Vater diesen Sohn fürchtet, weil er Wisser seiner Unthat ist.

Wiederum wirksam und schön ist die Kunkelstube bei der alten Baumann, obgleich diese Figur auch wiederum nur als Requisit erscheint; aber daß sich der alte Bauer daher geflüchtet hat und nun seine eigene Geschichte in einer Variation von ergreifendem Charakter hört und daran stirbt, das ist wiederum aus dem echt dichterischen Quell geschöpft, nicht minder als die Großmut der Vroni, die das Dokument verbrennt: das ist nicht bloß theatralisch, das ist wirklich und dichterisch zugleich, und dies allein ermöglicht die Wendung aus dem Tragischen heraus in das Versöhnende.

Kurzum, Anzengruber ist ein Dichter und ein echter dramatischer Dichter und ein Kenner des Volkstums und der besonderen Psyche im Bauernleben, wie ich nur noch Jeremias Gotthelf kenne.

Digitized by Google

LXI.

Moretos „Donna Diana".

5. Mai 1878.
(Berlin.)

Zum goldenen Beſtande des Theaters gehört dieſes Stück, das nun ſeit zwei Jahrhunderten ſich auf der Bühne erhält.

Ich habe das Stück nach Jahrzehnten geſtern wieder geſehen. Es iſt ein luſtiges Fangballſpiel, der Federball fliegt hin und her, und die auffangenden und zurückwerfenden Männer und Frauen machen dabei graziöſe Bewegungen. Ich muß aber doch ſagen, dieſes Theaterſpielen ſämtlicher Figuren auf der Bühne macht mir eben den Eindruck, den ich immer davon habe, wenn die Figuren auf der Bühne da oben ſagen oder doch zu verſtehen geben: bitte, lieber Zuſchauer, wir ſind Schauſpieler, wir thun nur ſo; und am deutlichſten wird mir meine widerſtrebende Empfindung, wenn ich mir ausdenken ſoll, wie nun Don Ceſar und Donna Diana, nachdem der Vorhang gefallen iſt, nachher leben werden. Das eben unterſcheidet Theaterfiguren von ſolchen, die Leben in ſich haben, wirkliches Blut und nicht bloß Schminke auf den Wangen, daß man ihr Leben, nachdem der Vorhang gefallen iſt, ſich ausdenken kann und ausdenken ſoll.

Digitized by Google

Es ist allerdings sehr verlockend, namentlich für den ausübenden Künstler, immer zwei Instrumente zu spielen, so der Held, so die Heldin und so vor allem Perin. Es wird freilich auch im Leben sehr oft geheuchelt und geschauspielert, aber solche konsequente systematische Durchführung ist eben nicht mehr Leben, ist Abstraktion und Künstlichkeit.

Eine Hauptkraft des Dichters, die als Wohlgefühl auf den Zuschauer übergeht, besteht darin, daß wir gleich in der ersten Scene wissen, wie alles wird und werden muß, und doch immer wieder überrascht sind von den Wendungen und Windungen im einzelnen und immer wieder in Furcht und Hoffnung schweben, daß bald der Held, bald die Heldin die angenommene Rolle nicht durchführen kann. Dies alles, und daß eben hier nur gespielt wird, gibt dem Zuschauer ein eigenes Behagen.

Ich weiß nicht, ob die Ausführung des Perin, die er an das Publikum richtet, indem er die Frage erörtert, ob dieses Ding ein Lustspiel oder ein Trauerspiel werden soll, von Moreto selber herrührt. Aber es ist wohl kaum anders denkbar, denn wie sollte Schreyvogel so etwas einzusetzen wagen? Jedenfalls wirkt es nicht dichterisch, daß dies geschieht.

Digitized by Google

LXII.

Anzengrubers „'s Jungferngift“ *).

7. Juli 1878.
(Berlin.)

Nach der Aufführung eines solchen gänzlich österreichischen Stückes auf einer Berliner Volksbühne läßt sich dasselbe nicht beurteilen, denn, und so weiter —

Weiß schon! weiß schon, bei solcher Verpflanzung geht viel verloren. Es gibt nicht nur einen Dialekt in der Sprache, es gibt auch einen Dialekt in der Mimik im weitesten Sinne, die sich in Bewegungen, Stellungen und im ganzen Behaben ausdrückt. Also, weiß schon! In der Wiener Luft nimmt sich vieles total anders aus. Gewiß, aber die Struktur des Ganzen bleibt doch.

Vorausschicken muß ich, daß ich in Anzengruber eine dichterische Kraft erkenne, die Züge und Charaktere voll Kern und Mark dargestellt hat; er scheut sich nicht, die heikelsten Probleme aufzunehmen, er hat auch in Zeichnung und Kolorierung der Figuren und Zustände einen

---

*) Diese Besprechung befindet sich in Auerbachs Heften nicht handschriftlich, sondern als gedruckter Korrekturabzug eingeklebt. Daneben liest man am Rande die Bemerkung: „Für die ‚Gegenwart‘ bestimmt, aber nicht abgedruckt. Manuskript zurückerhalten und verbrannt.“ D. H.

Digitized by Google

Mut des Naturalismus und eine Macht der Charakterisierung, die der von Jeremias Gotthelf nahe ist. Das will, und nun besonders im Fortschritt zum Drama, viel heißen.

Als ich gestern ins Theater ging, hoffte ich einen ähnlichen Eindruck wie von seinem Drama: „Der Meineidbauer" und „Der Pfarrer von Kirchfeld", die mit einer Sicherheit und Kühnheit aufgebaut sind, daß sich davon eine Erneuerung des Volksstücks erwarten ließ. Sogar in dem durch die widersinnige Fabel verfehlten Stücke „Der ledige Hof" sind Charaktere wie der Pfarrer (den Anzengruber überhaupt gut variiert) und das verlassene Mädchen von unwiderleglicher und anmutender realistischer Kraft. Da ist frisches Herausgreifen physiognomisch bestimmter Charaktere, da ist freies Schalten mit den Figuren, Kontrastierungen derselben, wie das eben die Bühne nicht nur zuläßt, sondern auch erfordert. Da muß in großen, weithin erkennbaren Zügen charakterisiert werden, und das bedingt eine Steigerung des realen Lebens, eine Konzentration der Motive, ein Höherkolorieren der Naturfarbe, wobei es eben dem Dichtertakte anheimgegeben ist, jene Grenzlinie einzuhalten, wo die Karikatur eintritt, und diese Karikatur kann nicht nur im Komischen, sie kann auch im Ernsten und sogenannten Gemütlichen sich zeigen.

Nun aber die Fabel dieses Stückes. Ich weiß nicht, wieviel daran gestrichen ist, denn es ist kaum denkbar, daß der Pfarrer im ersten Akte einen allbeliebten Burschen, der drei Sennerinnen auf einmal zu Schätzen hat, abkanzelt, und weder Pfarrer noch der Allbeliebte kommen weiter vor. Man hat das Recht, hier den Austrag

Digitized by Google

eines Konfliktes zu erwarten, und man fühlt sich enttäuscht, fast gefoppt; denn die Fabel besteht nur darin: Ein unbegreiflicher Gelehrter, der über alles stolpert, siedelt sich beim Pfarrer an, entdeckt eine editio princeps von Apulejus, annektiert sich das Buch, flieht mit demselben über Berg und Wald, immer verfolgt von den Knechten und Mägden, die ihm die Kunde bringen sollen, daß der Pfarrer ihm ja das Buch schenken wolle.

Dieser Professor, eine extreme Karikatur, hat nur Theatermöglichkeit, oder eigentlich Unmöglichkeit. Da bricht das schlimmste herein: das sind Rollen, keine Menschen. Und wozu ist der Professor da? Ein Knecht auf dem „ströhbernen" Hof liebt die Regerl, die Tochter des Hauses, die zwischen Schnippischem und Weichherzigem hin und her pendelt. Der Vater aber will Regerl an einen halben Trottl, der ein großes Gut hat, verheiraten. Der abgewiesene Knecht kommt zum Köhler Tomerl im Walde, bei dem sich auch der Professor verborgen hält, klagt sein Leid; der Köhler, ein Mann, der etwas von Pessimismus weggeschnappt hat, verspricht dem Knecht zu helfen. Der Trottl kommt auf dem Wege zu seiner Freiwerbung auch zum Köhler, und dieser redet ihm ein, der Professor da drin habe ein Buch der Weisheit, und da sei deutlich, daß ein Mädchen, das blonde Haare und dunkle Augen hat und ein Muttermal auf der Wange und eins auf der rechten Schulter, eine weiße Leber habe; wer solch ein Mädchen heiratet, stirbt acht Tage nach der Hochzeit — und das ist das „Jungferngift" — aber der zweite Mann bleibt gesund. Und so nimmt sich der Trottl vor, den Knecht die Regerl zuerst heiraten zu lassen, dann will er die Witwe heiraten. Er lernt

Digitized by Google

aber die Pfarrermagd kennen, die auch ein halber Trottl ist, will sie zuerst zur Maitresse haben und heiratet sie später. Der Köhler verkleidet sich als altes Weib und weissagt allen, was mit ihnen vorgeht, aus den Linien der Hände und beide Paare heiraten.

Der Kohlenbrenner, als wahrsagende Halbzigeunerin verkleidet, der sich dann schließlich demaskiert — da fehlt nur noch zur banalen Theatertradition, daß man auch im Walde den praktikabeln Kleiderschrank anbringe, in welchem sich Liebhaber und Intriguanten verstecken können.

Was ist das nun? Ist das eine Posse, eine lustige Eulenspiegelei? Dann hätte der Kohlenbrenner-Tomerl, der mit der Einfältigkeit seinen souveränen Scherz treibt, in den Mittelpunkt gestellt werden müssen. Nun aber ist alles nicht eigentlich toll, übermütig, wie es der Fastnachtsschwank fordert, sondern geradezu platt und flach, und das dreimalige Hin- und Herwenden der geliebten Regerl ist nichts als willkürliches Belieben des Autors.

Nur ein einzigmal ist eine geschickte Wendung: wie der abgewiesene Knecht sagt, er werde sich dem Teufel verschreiben und dann als Geist jede Nacht die treulose Verheiratete quälen, erwidert ihm diese, der Teufel werde ihm keinen Urlaub geben. Das ist, wie gesagt, die einzige lustige und gut erfundene Wendung in dem ganzen abgetragenen Wirrwarr.

Noch einmal glaubt man, daß eine dramatisch gewendete Drehung eintreten könnte, indem der Knecht der Geliebten verrät, daß er den Köhler veranlaßt habe, dem Trottl den Unsinn vom Jungferngift einzureden.

Digitized by Google

Die Geliebte verwirft ihn einen Augenblick deswegen, das hat aber weiter keine Folgen, es war nur für den augenblicklichen Effekt da, für weiter nichts.

Zuletzt versteigt sich der Professor zum Abgang in eine Phrase, worin es heißt, die Welt oder vielmehr das Menschengeschlecht bestehe einerseits aus dem goldenen Esel, den Apulejus bereits vorgebracht, und andererseits aus dem eisernen Vieh u. s. w. Anzengruber hat vergessen, daß eisernes Vieh nichts weiter ist, als der feste Viehbestand eines Bauernhofes, der dem Wiesenertrag entspricht; aber er will mit dem „eisernen Vieh" im Gegensatz zum „goldenen Esel" etwas erwecken, was die Menschenverachtung anschaulich machen soll, deren Repräsentant ja der Köhler ist.

Anzengruber malt mit Vorliebe und mit besonderem Geschick solche mit der Welt zerfallene Volksnaturen aus. Das ist nicht nur dramatisch wirksam, sondern auch naturgerecht. Der Ausgestoßene, der Abgehauste, der mit der Tradition Zerfallene, ist in der Sphäre des Volkslebens leibhaftig da, und indem man hier mit wenigen, aber dogmatisch verhärteten Reflexionen wirtschaftet, kommt der Gegensatz zur erbgesessenen satten Welt zum derbsten Ausdruck. Aber es liegt die Gefahr nahe, den Weltschmerz und den Pessimismus der Ueberkultur in die Sphäre der nägelbesohlten Menschen zu übertragen. Das hat etwas Ueberraschendes und auch Ergreifendes, aber derartiges scheint zu einer Grundstimmung zu werden, und wenn man nicht einfach und gradaus Satiren schreiben will, so ist der Pessimismus keine Quelle der Poesie.

Es wäre zu bedauern, wenn Anzengruber, der ander-

Digitized by Google

weit ſo viel geſunde Kraft bewieſen hat, nicht von dieſem Irrweg zurückkehrte. Die Verkommenheit der Poſſe erträgt viel, aber es wäre traurig, wenn die Theatermacherei, die ſich gar nicht mehr um Konſequenz der Charaktere und natürliche Empfindungen kümmert, ſondern den Effekt um jeden Preis ſucht, von einer ſolchen Kraft noch gefördert würde.

Digitized by Google

LXIII.

Calderons „Leben ein Traum".

30. September 1878.
(Berlin.)

Ich habe gestern Calderons „Leben ein Traum" gesehen und ich glaube, ich werde das Stück nie wiedersehen. Von, ich weiß nicht, wie lang her lag mir ein gewisser poetischer Duft über der Erinnerung an die Aufführung des Stückes noch von Stuttgart her. Gehört Jugend dazu, schwärmerische, die Lebensbedingungen vergessende oder nicht kennende, um an diesem Stücke etwas zu finden? — Ich weiß es nicht. Ich suche vergeblich, warum sich dieses Stück als ein zugehöriges im goldenen Bestande der Weltlitteratur erhalten hat.

Meine Söhne waren mit mir, und ich hielt eine Zeitlang stand ihren fremden, staunenden Betrachtungen, was denn das sei? aber innerlich fühlte ich es auch und mußte endlich zugestehen: zum Märchen zu reell, zur Realität zu märchenhaft, zu Allegorien zu individuell und zu Individualitäten zu allegorisch.

Ist das Hochhalten dieses Stückes nicht ein verknöchertes, von niemand mehr geglaubtes Dogma! Wenn Shakespeare Märchen aufnimmt, wenn er Dinge aufnimmt, die nie waren, aber immer sind, wie leuchtet, wie huscht da alles, er läßt uns gar nicht auf den Boden

Digitized by Google

kommen! Aber hier, hier ist alles didaktisch, und von wem und über was! Ein Prinz, bei dessen Geburt verkündigt wurde, er werde ein Uebelthäter werden, wird in die Einsamkeit abgesperrt, aber dort hoch unterrichtet über alles mögliche, besonders aber in der Astronomie; und sein erster Monolog ist ein Hymnus auf die freie Bewegung aller Kreaturen, der sich natürlich kontrastierend ausnimmt von einem Gefesselten. Er wird dann an den Hof geträumt, und das einzig Schöne, Naturhafte ist, daß sich der prinzliche Kaspar Hauser toll und rachgierig benimmt. Dann wieder in den Kerker dramatisch herübergeträumt, spricht er ein Kouplet, daß alles auf der Welt nur Traum sei, und zuletzt wird er ein Held. Es müssen viele Menschen sterben, weil sein Vater einen blödsinnigen Versuch machte, seinen Sohn abzusperren, und er macht alles gut, er heiratet eine Prinzessin, und sein Vater kniet vor ihm; er ist aber edelmütig und setzt seinem Vater wieder die Krone auf. Daneben läuft eine andere Fabel von einer Verführten, die nicht geheiratet werden kann, und zuletzt auch eine Prinzessin ist.

Ich weiß mir's nicht anders zu erklären, als: es gibt auch in der Kunst einen Aberglauben; der wird traditioniert von Geschlecht zu Geschlecht.

Und auf dieses Opus einer künstlichen Kunst hat dann Grillparzer ein umgedrehtes Stück geschrieben, auch dogmatisch: es soll zeigen, daß der Traum ein Leben ist.

Digitized by Google

LXIV.

Doktor Klaus.

Ein neues deutsches Lustspiel von L'Arronge.

27. Oktober 1878.
(Berlin.)

Ich war gestern bei der ersten Aufführung, und eine solche hat, da die Zeitungen noch nichts davon verraten können, was jetzt und jetzt folgen wird, eine besondere Spannung der ganzen Zuhörerschaft.

Das Grundthema ist nichts besonders Neues, hat es auch nicht zu sein. Ein braver Mann, hier viel beschäftigter Arzt, ordnet Zerrüttungen und Verkehrtheiten, ähnlich wie der Advokat in dem Stücke von Björnson „Das Fallissement". Ein ergiebiges Hauptthema: daß die Frau des Arztes verdrossen ist, weil ihr Mann sich nur seinem Berufe widmet und für die Familie so wenig übrig behält, während auf der anderen Seite die reiche Juwelierstochter, die an einen adeligen Bummler verheiratet ist, sich unglücklich fühlt, weil ihr Mann gar nichts zu thun hat und gar nichts thun will. Das wäre ein ergiebiger Kontrast, der Autor hat ihn nicht benutzt, weil er vielleicht nicht theatralisch genug war. Dagegen hat er in anderer Weise Scene auf Scene gut ausgenutzt zu rührenden und die Lachlust erweckenden Auftritten.

Eine neue Figur, die immerwährend sich variierende

Digitized by Google

Abart des Kasperle, ist der Doktorskutscher, ein Produkt der Halbbildung und verkehrten Uebergreifung, der freilich schon als gebildeter Hausknecht in übertriebener Chargierung da ist. Sehr billig ist es natürlich, daß derselbe zu allem das Wörtchen „sogenannt" hinzufügt. „Sogenannte Kronleuchter" — „sogenannte Liebe". Diese Unart hat auch, freilich in feinerer Weise, wie es eben der Dichter thut, Dickens angewendet; es wird immer der rote Lappen bezeichnet, an dem die Karrusselfigur kenntlich sein soll. Und, wie gesagt, trotz alledem hat das Stück sein Gutes.

Das deutsche Lustspiel läßt sich nicht genügen, wie das französische, bloße Sittenschilderungen zu geben, ein Zeitbild, es sucht vielmehr ein „fabula docet" herauszupressen, und hier ist es das nicht ungelegene Thema, den adligen Bummler zur Arbeit zu bekehren. Eine solche Bekehrung ist in der Dichtung fast eben so schwer wie im Leben. Eine Widerspenstige zu bekehren, wie das Shakespeare gemacht hat, durch ihr entgegengestellten Trotz, das ist ein psychologisches Experiment, das glaubhaft gemacht werden kann; aber einen schuldenmacherischen Junker, der sich ein reiches Bürgermädchen zur Auffrischung seiner Finanzen geholt hat, zur Arbeit bekehren, das ist mehr als gewagt.

Aber freilich, das Theater hat etwas davon, wie wenn man eine Statue in der Coulisse darstellt; es ist nur die Vorderseite gemalt, rückwärts ist Pappe. Was hat sich der Theatermacher darum zu bekümmern, ob es wahr ist? Er läßt eben einfach den Junker zuletzt in den hohen Stiefeln des Landwirts auftreten, und damit ist's gut.

Digitized by Google

Diesem gegenüber steht der Juweliervater mit seiner zum Extrem gesteigerten Liebe zu seinem einzigen Kinde, wie der Autor diese Figur in sehr geschickter Weise bereits in „Mein Leopold" durchgeführt hat.

Aut prodesse volunt aut delectare poetae heißt es, die Deutschen wollen gern beides. Mir ist aus der Anschauung dieses Stückes der Gedanke gekommen, daß ein wunderbarer Unterschied zwischen deutschen und französischen Poeten und besonders Dramenverfassern besteht. Der deutsche Dichter und auch Dramenverfasser ist entweder ein Mann, der sein Triennium durchgemacht hat, ein Studierter, der irgend eine Wissenschaft traktiert hat, oder ein Routinier, ein Schauspieler. Die französischen Dramenverfasser dagegen haben weder einen Doktortitel, noch sind sie in der Regel schauspielerische Routiniers; sie haben weder den gelehrten Ballast, noch die täuschende Schminke: es sind Lebemänner, Billardspieler, die auch im Drama sehr geschickte Carambolage-Partien machen. Ein Hauptfehler bei den Deutschen ist, daß sie das Messen an der Wirklichkeit aufgeben, vor allem, wenn es sich um die Darstellung von Mädchen handelt von gesunden natürlichen Empfindungen: da kommt eine Naivetät zu Tage von einer entsetzlichen widerlichen Theatermäßigkeit. Mit dem Kindhaften wird immer gespielt und es wird immer übertrumpft; man hat eben die naive Schauspielerei im Auge und nicht eine wirkliche Lebensgestalt, und die Komik besteht eben in dem naiven Mißverstand und Unverstand. Das Publikum freilich läßt sich das nicht nur gefallen, es ergötzt sich daran, denn es amüsiert, wenn es auch durch und durch verlogen ist.

Digitized by Google

Ueberhaupt von psychologischer Begründung ist gar keine Rede mehr, es handelt sich nur darum, die Tonskala: Weinen, Lachen, Freuen, Jammern, kindliche Zärtlichkeit und schnippischen Trotz in der Darstellung aufspielen zu lassen.

Man ist indes doch dankbar für solch ein Stück, das eine gewisse Glorifizierung des Philistertums darstellt, weil man froh ist, daß die Wirkung nicht auf Zoten gestellt wird, wenigstens nicht auf die Zote, auf ein Wort.

Digitized by Google

LXV.

Soyons amis, Cinna.

Freitag, 15. November 1878.
(Berlin.)

Ich habe gestern im Theater ein vieraktiges Drama von Karl Wartenburg gesehen, betitelt: „Die Schauspieler des Kaisers“. Hauptinhalt ist: eine Schauspielerin, vormalige Marquise, hat einen Bruder, der in eine Verschwörung zur Ermordung Napoleons verwickelt war, verhaftet und zum Tode verurteilt ist, und nun soll Napoleon zur Begnadigung bestimmt werden, indem man ihm das bekannte Stück Corneilles aufführt, worin Cäsar seinen Meuchelmörder Cinna schließlich mit den Worten begnadigt: „Soyons amis, Cinna“.

Abgesehen von der Widrigkeit, Theater auf dem Theater zu sehen, die Hauptscene in dem großen Zimmer, wo die Schauspieler in ihrem Kostüm neben anderen bürgerlich gekleideten auf das Stichwort warten, abgesehen von dieser künstlichen Kunst, frage ich mich: ist denn jenes berühmte Wort „Soyons amis, Cinna“, etwas mehr als hohler Blechharnisch, als leere Theaterphrase? Komm, Mann, der du mich töten wolltest, und laß uns Freunde sein!

Ich lasse den Aberwitz ganz beiseite, daß ein Mann wie Napoleon durch ein solches Theaterstück zur

Digitized by Google

Begnadigung bewogen werden soll und dann auch gewonnen wird, ich frage mich nur: sind denn die Zeiten so verändert, oder bin ich so ganz anders, daß mir eben diese Phrase „Soyons amis, Cinna", die, soviel ich mich erinnere, Moses Mendelsohn in seinen Briefen und Schiller in seiner Abhandlung „Das Theater als moralische Anstalt" so hoch stellt, mir so ganz und gar nur als Theaterphrase erscheint?

Ein ähnliches Motiv ist in Schillers Bürgschaft ja auch am Schlusse angewendet. Aber glauben wir's nur einen Augenblick? Können wir's wirklich — kannst du mit dem Manne, der einen Meuchelmord an dir begehen wollte, wirklich Freund werden? Worauf soll das beruhen? Ist die einzige und letzte Quelle der Freundschaft nicht eine Geistesgemeinschaft und dazu eine Harmlosigkeit? Vertrauen wie zu seinem eigenen Selbst? Darf man denn gar nicht bei einem Theaterstück und nach einer so hoch zugespitzten Wendung an die nachfolgenden Momente, an das Leben nach dem Fall des Vorhangs denken? Ist das ungebührlicher Realismus?

Ich stehe vor einem Rätsel.

Digitized by Google

LXVI.

Emil Augiers „Die Fourchambault".

25. November 1878.
(Berlin.)

Gestern war die 27. Aufführung dieses Stückes. Ich habe es nun auch gesehen, nachdem die Kritik fast einstimmig die große Kunst des Stückes gepriesen hatte. Das Haus war überfüllt.

Es scheint, daß die Recensenten und Theatergänger von Beruf die Dinge ganz anders ansehen als ich. Mir ist das ganze Stück, inhaltlich genommen, ekelhaft. Die Franzosen sind große Chemiker, sie machen aus Pferdedreck Benzoësäure und Parfüm, jede Figur ist ein chemischer Stoff, der in seiner Retorte bald erhitzt, bald kalt gestellt wird, und zuletzt wird durch den Zuguß der verschiedenen Stoffe etwas Ueberraschendes ausgegoren.

Geld und Unzucht, das sind die beiden Hauptmotive der Franzosen, und sie sind in der That die größten Motoren wohl nicht bloß unserer Tage. Hier sind nun diese beiden Hauptingredienzien miteinander verquickt.

Die Grundidee ist, wenn man einmal die gesellschaftlichen Voraussetzungen und ihre Verwendung für die Poesie zugibt, eine sehr feine und neue fürs Theater. Eine Klavierlehrerin wurde von einem jungen

Digitized by Google

Manne verführt, sie wird verleumdet, daß sie nicht von ihrem Verführer allein schwanger sei, sie ist zu stolz, sich zu verteidigen, sie erzieht ihren Sohn edel und groß und tüchtig und sammelt ihm und mit ihm ein großes Vermögen. Nun ist im Hause ihres früheren Verführers ein junges Mädchen, halb Kreolin, halb Engländerin, die der Sohn auch verführen will; es kommt ein Eclat, sie ist zu stolz, sich zu verteidigen, denn sie ist stolz und rein geblieben und heiratet zuletzt den unehelichen Sohn. Dazwischen läuft viel Geldnot, und es wird mit großen Summen umgesprungen. Die junge Kreolin bietet dem bankerotten Fourchambault ihr Vermögen, der uneheliche Sohn wird von seiner Mutter gezwungen, seinem elenden Vater aufzuhelfen und sein Associé zu werden. Auch hier werden wiederum Hunderttausende von Franken aus freiem Handgelenk angeboten.

Was soll das alles? Was will das alles? Jede Scene ist spannend, ist bewegt, aber dürr, empfindungslos, es ist eine wundersame, fein komplizierte Maschinerie, aber weiter nichts als Maschinerie. Einmal ist ein wirklich bedeutsamer dichterischer Griff zu bemerken. Die Tochter des reichen Fourchambault soll ganz kalt und lieblos einen jungen Adeligen heiraten, sie ist auch dazu entschlossen; und nun sagen ihr die Kreolin und der uneheliche Sohn in überraschender Wechselrede, was Liebe sei, was Ehe sei, indem sie ihre eigene Empfindung aussprechen. Das ist überaus fein und dramatisch sehr wirksam, aber wie es nun daran geht, daß die beiden ihre Liebe erkennen, indem sie sie entweder bekennen oder niederkämpfen, da hilft sich der Dichter oder besser der Arrangeur mit einem Blicke der beiden, denn er hat die

Digitized by Google

Töne für diese notwendige Konsequenz, in denen das Dichterische zu Tage kommen mußte, nicht in seiner Kehle.

Bewundernswert oder vielmehr staunenswert ist aber die Geschicklichkeit des Ganzen. Was widrig wäre, wird hinter die Scene geworfen; der wieder abgewiesene Bräutigam der reichen Tochter erscheint nicht, der angenommene auch nicht, es ist genug, daß wir von ihnen hören; und nie kommt eine Scene vor zwischen der verlassenen Verführten und ihrem Verführer.

Eine dramatische Zuspitzung höchster Art ist es, wie sich die beiden Stiefbrüder begegnen und erkennen, wie der ehelich anerkannte seinen unehelichen Bruder schlägt und dieser ihm die Wange zum Kusse hinreicht mit dem Rufe: „Wisch ab!" Dies und fast jede Scene ist staunenswert in der Kraft, Konflikte und Kontraste immer wieder zu erneuen. Die Figuren sind ebenfalls staunenswert voll Leben und Folgerichtigkeit, aber eine Mißempfindung, ein tiefes Unbehagen wird man nicht los, daß auch der uneheliche Sohn einmal Verdacht hat, daß seine Mutter in der That von ihrem Verführer mit Recht verlassen worden sei. Dafür gibt es keinen Ausgleich mehr.

Man sagt, das sollen keine Stücke sein, keine in sich geschlossenen Kunstwerke, das seien Sittenbilder, und man spricht sogar davon, daß hier eine moralische Wirkung beabsichtigt sei. Diese Erklärungen sind aber weiter nichts als beschönigender Unsinn. Es ist freilich wahr, die moderne Kunst baut sich nicht immer auf jene Grundzüge des Menschenlebens, die ewig und allgemein sind, aber es fehlt der ehrliche Mut. Alles ist

Digitized by Google

folgenlos, und das ist die äußerste Spitze des Lasters, dem eine Sündflut zu wünschen wäre, damit es weggeschwemmt würde.

Nachschrift vom 17. Dezember 1878.

Ich habe gestern in einer Wohlthätigkeitsvorstellung eine Parodie der Fourchambault gesehen.

Die Parodie besteht eigentlich in weiter gar nichts, als daß die im Stück genannten Summen in großen Beuteln auf dem Tische stehen und sie nun bald diesem bald jenem zugeworfen werden. Das deckt natürlich nur einen nebensächlichen Teil der natur- und kunstwidrigen Arbeit auf; eigentlich ist das Stück nicht zu parodieren. Das Pathos in demselben ist schon von vornherein falsch und schief und karikiert in der Ausführung; es ist natürlich die sogenannte edle Karikatur, und es scheint — ich bin mir noch nicht ganz klar darüber — daß nur eine übersteigerte, aber auf natürlichem Grund stehende Empfindung der Parodie anheimfallen kann. Ich für mich habe Abscheu vor den Parodien und vermeide sie, denn sie stören mir die gewohnte natürliche grade Aufnahme des parodierten Werkes, und ich glaube, daß nur Menschen, denen ein Kunstwerk nicht wirklich nahe geht und nicht wirklich etwas ist, sich an einer Parodie desselben erfreuen und doch das Urbild wiedersehen können.

Digitized by Google

LXVII.

Grillparzers „Traum ein Leben".

16. Januar 1879.
(Berlin.)

„Sehr schön! wirklich poetisch!" hörte ich von Männern, die nur Whistvergnügen kennen, und von klavierklimpernden Frauen über das Stück sagen. Und es ist auch schön, daß so etwas noch auf diese erschlafften Menschen wirkt. Freilich, künstlerisch erscheint diesen nur das, was ganz im Jenseits alles Lebens liegt, ganz aus dem Alltag versetzt und damit jede eigentliche Erschütterung vermeidet und aus dem sich zurücklehnenden Behagen des Zuschauertums nicht heraushebt; es soll nur etwas vorgegaukelt werden; eine gewisse Märchenlust aus der Kinderzeit wird erweckt und befriedigt, und das stört und beunruhigt nicht im Schlendrian oder auch in der Frivolität des fortzuführenden Alltags. Farbenreiche Diktion und leise Moral sind noch wohlschmeckende Zuthaten. Die Hauptsache aber ist, man hat sich unterhalten und sogar ohne Späße, Witze und Zoten.

Bietet aber diese Dichtung selbst dem gemeinen Geschmack noch etwas, so ist das sehr verdienstlich, denn in der That ist hier eine höhere dichterische Kraft in phantasievoller Erfindung, wie in Durchempfindung des Moments.

Wenn Grillparzer sich an die antike Welt macht,

Digitized by Google

hat er für mich etwas absolut Gewaltsames, Unadäquates, ich kann nicht anders, seine antiken Gestalten scheinen mir in Stearin nachgebildet. Die verliebte Nonne Hero, die genialische Schriftstellerin Sappho und alles, was dahin gehört, ist nicht im reinen Aether des Griechentums empfangen und geboren, sondern auf der Flucht aus der Kanzlei.

Grillparzer steht unter dem Einflusse der Romantik seiner Zeit, aber er hat nicht den freispielenden Uebermut derselben. So hätte er, wie ich meine, eine mythische Figur oder eine Allegorie bilden müssen, die den Traum repräsentiert und uns, ständig vermittelnd und die Sphäre bezeichnend, sich darstellen müßte, wie etwa Puck. Da hätte dann auch der Humor, der hierbei notwendig ist, seinen Ausdruck finden können.

Aus diesem Mut hätte dann auch der Dichter die Kraft gefunden, sich nicht mit dem kleinen fabula docet zu begnügen: Gottlob, daß man manchmal Entsetzliches nur träumt; — er hätte leicht am Schlusse Rustan zu einem Prinzen machen können, der von seinem Stamme zu Kriegsthaten geholt wird, und Mirza meinetwegen zu einer heimlichen Prinzessin.

Das bliebe dann Märchenspiel; jetzt aber am Schlusse einen Sklaven emanzipieren und Sonnenanbetung aufspielen, das gaukelt hin und her zwischen Realistik und Märchen und spiegelt uns eine falsche Befriedigung vor. Was thut denn nun Rustan? Ist die Traumschule, die er durchgemacht hat, wirklich umwandelnd, oder wird er in seiner idyllischen Ehe nicht wieder denken müssen: Du mußt doch Ruhmesthaten vollbringen, aber ohne Lügen und Verbrechen?

Digitized by Google

Der Traum wird naturgemäß oft motivierend in die Dichtung eingesetzt. Es wäre ein ergiebiges Thema, einmal den Traum in der Poesie historisch-psychologisch darzustellen. Es wird da mit dem Traum viel falsches Spiel getrieben. Und nun gar das: einen Traum als in Akte eingeteilte Aktion!

Der Grundgedanke ist ein alltäglicher, aber darum nicht minder poetisch ergiebig: man wünscht sich etwas, das Verlangen wird zum Traum, und beim Erwachen ist man glückselig, daß alles nur ein Traum war. Der Dichter hat es vollkommen verstanden, uns in das Märchenreich zu versetzen, aber eben in der Ausführung des Traumes in einer dreiaktigen Handlung, die dann nur als eine auf dem Lager zur Gestalt gewordenen Phantasie sich herausstellen soll, hat er es gründlich verfehlt, schon dadurch, daß er den Traum absolut logisch gemacht hat, sehr stark motiviert ohne willkürliche Absprünge, wie sie doch im Wesen des Traumes liegen, und daß er es nicht vermocht hat, auch das heitere Element einzufügen; — zerplatzt nun alles am Ende, indem wir wieder in die Situation am Anfang versetzt werden, so bleibt uns eine doppelt störende Empfindung zurück.

Der Traum war zu wirklich, zu logisch und der ganze Apparat viel zu schwer für den kleinen richtigen Gedanken: Gottlob! daß ich nur geträumt habe. Die abstrakte Thatenlust muß durchaus nicht notwendig mit Verbrechen beginnen und sich fortspinnen, obgleich dies wieder an sich anmutend ist, daß aus der ersten Lüge heraus sich die ganze Kettenreihe bildet.

Aber dies Hineinverweben einer zweiten Hand-

Digitized by Google

lung, eines vom Hofe verbannten Kammerherrn, der die Prinzessin liebt, der dadurch zum Mann vom Felsen wurde, das alles ist zu fein dramatisch ausgeklügelt; überhaupt ist die dramatische Ausklügelung auch mit den Bechern zu stark, und in der Erscheinung der Vergifterin hat der Dichter es nicht zu einer mythischen oder gar allegorischen Figur bringen können.

Es ist da etwas Aehnliches wie bei Raimund, und ich sehe in dieser ganzen Dichtungsart die Wirkung des geistigen Belagerungszustandes, in welchem ein Dichtergenius unter der Metternichschen Herrschaft sich fühlte. Raimund hat als Zeitgenosse Grillparzers ebenfalls die romantisch-phantastische Bildung, freilich oft platt, aber auch oft dichterisch versucht. Das drängte gewaltsam in abstrakte Probleme hinein, weit ab von Wirklichkeiten, und der eigentliche Frohmut dichterischen Schaffens fehlte; es ist ein Schleier darüber gedeckt, ja, ich möchte sagen, in der ursprünglichen Bedeutung des Wortes, ein Unmut.

Der Schluß mit Entlassung eines Sklaven ist zu real, die Sonnenanbetung ein Notbehelf, und im ganzen muß das Musikalische, das Melodramatische, wo die Empfindung nicht fest zu packen ist, nachhelfen.

In Summa bleibt hier aber doch ein Dichter, nur ein in sich bedrückter, fast gebrochener, und ich kann es mir recht wohl denken, daß eine sonnige Natur, wie die Goethes, an dieser ganzen Erscheinung ein Mißbehagen empfinden mußte.

Digitized by Google

LXVIII.

Dumas d. ä., „Fräulein von Belle-Isle“.

26. Januar 1879.
(Berlin.)

Das Stück wurde zweier Schauspieler wegen wieder aufgeführt, und dieser wegen sah ich es.

Da liegt auch das Wesen.

Hier ist ein Stück gemacht, in dem nur die Mache etwas gelten will, die Poesie nichts, und das dient wieder der abstrakten Schauspielkunst als Selbstzweck.

Wetten und Würfelspielen! Der Einsatz ist gleichgültig. Ehre und Unschuld eines Mädchens oder das Leben eines jungen Mannes — was liegt daran? Ja, es ist, als ob der Autor eine Wette mit dem Publikum einginge: ich werde dich immer weiter schrauben und höher spannen.

Laster! Sei nicht so pedantisch, wisse doch, die ganze Welt ist parfümierte Fäulnis, und die richtigen Nachkommen dieser Menschen sind die Kokotten und ihre Louis, die mein Sohn mit entsprechenden Phrasen ausstatten wird. Und gebt acht, wie ich eine Unschuld zuerst in Schwarz, dann in Weiß gekleidet, die ganze Skala der Schauspielkunst auf und ab trillern lasse! Was dann wird? Das ist ja gleichgültig; es wird jedenfalls sehr virtuos Theater gespielt, und was wollt ihr mehr? —

Digitized by Google

So etwa würde der Autor ſprechen. Trotz alledem will es mir ſcheinen, als ob der zukünftige beherrſchende Dramatiker ein gut Teil dieſer bloß äußerlichen Technik wird haben müſſen, um den echten Inhalt des Menſchlichen und Dichteriſchen damit zugleich zur Erſcheinung zu bringen. Die Hände und Herzen, die dieſe techniſchen Fortſchritte gebildet haben, ſind unrein, der Reine und Starke wird ſie ihnen entwinden und geſundes Leben damit ſchaffen.

Digitized by Google

LXIX.

Anzengrubers „Trutzige".

27. Januar 1879.
(Berlin.)

Wann war ich außer bei Shakespeareschen Historien zwei Tage nacheinander im Theater? Gestern also durch Braunfels habe ich obiges gesehen. Welch ein Kontrast zwischen dem Dumasschen Stück und diesem! Und doch auch eine Parallele zwischen den Verkannten und unschuldig Verleumdeten! Der Unterbau in der Fabel ist bei Anzengruber sehr ergiebig und wirksam. Ich habe ein ähnliches Thema seit mehr als zwanzig Jahren in der Schmalzgräfin. Anzengruber hat aber sehr geschickt eine Intrigue eingemauert: die versammelten Bauern wollen durch den aus der Fremde gekommenen Wegmachers Martin die Trutzige verliebt machen und dann verhöhnen. Das ist freilich Komödienspiel in der Komödie, aber in dieser Motivierung wohl gestattet. Auch ist die Spannung eine dichterisch wohl geltende, wir wissen, was geschehen wird, der Versucher, obgleich anderweitig gebunden, wird sich in die Trutzige verlieben, aber das entscheidende Wie? (die Erfüllung unserer Erwartung, wie das geschehen und enden wird) hat noch Ueberraschendes und Uebertrumpfendes genug in sich, so daß wir mit Behagen der Findigkeit des Dichters folgen.

Digitized by Google

Es wäre luſtig, wenn der Verliebte zu ſeinen Anſtiftern und Hetzern käme und ſie hielten ſeine Verliebtheit für ein geſchicktes Spiel: er hat ſich ſelber gefangen, wie ſoll er da heraus und aus dem kecken Spiel Wahrheit machen können?

Der Dichter überraſcht mit einer ſehr geſchickten Wendung. Die Trutzige durchſchaut das Spiel — das iſt ähnlich, wie Richelieu den hinter der Thür lauernden Aubigny merkt: das iſt theatraliſch, aber wohl zuläſſig und eine gut gefundene Steigerung — die Trutzige überſchüttet den Heuchler mit den ſaftigſten Derbheiten, und er ſteht da wie ein begoſſener Pudel.

Von da ab aber wirft der Autor alle pflichtmäßige Durchführung von ſich, er bringt neue fremde Motive hinein: den Invaliden und den mir nichts, dir nichts folgenlos ſchießenden Jäger — und alles iſt locker und loſe mit dem Faſtnachtsſpiel der Hausverſteigerung um drei Eimer Bier u. ſ. w. verknüpft; dazu am Schluſſe noch eine verſchliſſen ſentimentale Lebensrettung.

Es ſind einzelne Züge von großer Kraft und Urſprünglichkeit da und dabei von jenem blitzartigen Zünden von der Bühne herab, die das Dichteriſche und das Theatraliſche im Autor hell beleuchten. Wenn der Held, noch bevor die Trutzige ihre Liebe eingeſtanden hat, ſie fragt, ob ſie ſeine Eltern gut behandeln wolle, und ihr die Antwort entfährt: „G'wiß!“ — das iſt einer jener echten Naturlaute, von welchen aus und zu welchen hin alles geleitet werden mußte.

Wie aber das Stück jetzt daſteht, iſt es mit allerlei Theaterplunder leichtfertig hingeworfen, ohne den Fleiß gearbeitet, der die Selbſtachtung und die Achtung vor

Digitized by Google

seiner Produktion in sich schließt. Anzengruber hat eine neue und frischkühne Fassung des Bauernlebens. Er ist vor der Gefahr der idyllisierenden Schönfärberei bewahrt, da er Farben auf seine Palette nimmt und Figuren in ihrem ganzen Alltag zur Darstellung bringt, die auf der Grenze des künstlerisch Möglichen und zu Duldenden stehen.

Anzengruber fühlt sich nicht verpflichtet (und da es in seiner Natur, wer kann ihm daraus einen Vorwurf machen?) reformierend zu wirken — gegenüber der litterarischen Korruption und Falschmünzerei — auf den besseren oder auch nur auf den natürlich einfachen Geschmack; er schreibt (wenn er nicht eine besondere kirchlich-politische Tendenz verfolgt) geradezu nur, um brauchbare Theaterstücke zu fertigen. Das hat in gewisser Begrenzung seine gebührende Geltung. Aber diese Konvenienz führt unter ständiger Berufung auf Natur geradeswegs zur Unnatur, von dem Unkünstlerischen noch ganz zu geschweigen. Der Gesang, im Chor und im einsamen Lied, ist integrierender Bestandteil des Volkslebens und in dem vorliegenden Stücke sind beide Formen sehr schicklich angebracht. Nun aber kommt die konventionelle Verlogenheit des Couplets. Der Invalid sagt das Wort Liebe, flugs! muß die Trutzige ihre besondere Kenntnis der Liebe singen. Hier liegt die Verliederlichung des Theatralischen. Held und Heldin können singen, sie müssen also Duette und Sologesänge haben: reim dich oder ich freß dich!

Anzengruber läßt sich vom Theatermäßigen unterjochen statt es zu beherrschen. Bleibt er auf diesem Wege ohne strenge Einkehr bei sich, so werden wir nichts Erneuendes und Bleibendes von ihm bekommen.

Digitized by Google

Was bildet denn eigentlich (ohne daß damit die ganze Litteratur verbauert werden soll) den besonderen Anreiz zu dichterischen Darstellungen aus dem Bauernleben?

Die Stetigkeit des Menschentums parallel mit dem Naturleben, und dieses stets hereinwirkend, dann vor allem, gegenüber dem Fluktuierenden in der Kulturwelt, die sichere Bestimmtheit der Typen, der unverstutzte, gerade Aufwuchs der Individualität und die Nudität der Psyche. Nudität der Psyche — ich weiß kein anderes Wort, denn Naivetät ist zu begrenzt und dann wieder zu vielfältig im Sprachgebrauch; auch auf anmutende idyllische Simplicität deutet das Naive, während doch auch das Schalkhafte und Schelmische, ja geradezu auch das Boshafte zu Ausdruck und Darstellung kommen muß, nur ehrlich, psychisch nackt in seiner reinen Naturfarbe muß es erscheinen. Der Grad ihrer Erscheinung in der Kunst verbleibt dem dichterischen Takt und dem moralischen Rechtsgefühl, die Natur nicht zu übernaturen. Durch das Theatralisieren tritt die Notwendigkeit einer Komprimierung wie einer Aufschminkung ein, im Schönen wie im Häßlichen. Aber dem Effekt zu Liebe die innere Konsequenz umbiegen, aus fremder Sphäre Entnommenes aufpfropfen, Gefälligkeitsscenen einschmuggeln, dem Theaterrequisit dienen, das fertig da und leicht zu gebrauchen ist, einem Virtuosentum des Mimen sich zum Zuträger machen — das ist Korruption, und wenn sie mit noch so viel Juchschreien und roten Westen der Männer und kurzen Röckchen der Weiber aus dem Landvolke ausstaffiert ist. Die raffinierte Lüge der Derbheit ist viel abscheulicher als die der geleckten Finesse. Ich meine abscheulich nicht im moralischen, sondern im psycho-

Digitized by Google

logiſchen Sinne. Wenn Richelieu in der Belle-Isle wettet, die nächſte Beſte zu verführen, ſo kann der Dichter ſagen: ich habe nicht zu fragen, ob euch ein ſolcher Charakter angenehm oder zuwider iſt — aber, und das iſt die Hauptſache, er muß ſein, was er iſt, worauf er von Anfang angelegt war; ſoll er zuletzt human werden, muß das von Anfang leiſe intendiert ſein. Nun aber, wie es jetzt iſt, iſt es infame Taſchenſpielerei. Und wenn der Wegmacher-Martl ſchließlich umgedreht wird, ſo müſſen wir die Schraube, auf der er gedreht wird, ſchon früh, wenn auch verdeckt, in den Sinn bekommen. Nun aber iſt da wie dort das Weſentliche Theaterſpielen, Umkleiden hinter der Scene. Der Dichter konnte hier z. B. den Martl bei der Heimkehr ſich ſeinem alten Schatz, der Wirtstochter, verfremdet fühlen laſſen, und nur noch zum Schein und gezwungen ihr freundlich ſein. Nun in die Fopperei verſetzt — die uns fürchten läßt — wird er ganz abtrünnig; ähnlich hätte es — vielleicht mit dem Invaliden — bei der Heldin ſein können. Das Haupterfordernis heißt: ehrlich und konſequent, ſei es ein Roué wie Richelieu oder ein Jodler wie der Wegmachers Martin.

Soll ich noch die Frage beantworten, ob nicht auch die Inkonſequenz, die volle unberechenbare Willkürlichkeit dichteriſch darſtellbar ſei? Ich ſage vorerſt: nein. Denn ſo wenig die Natur eine Inkonſequenz aufzeigt als Organismus, ebenſowenig kann ſolches die zweite Natur, als deren Erhöhung die Kunſt angeſehen werden muß. Eine Katze wird keine Lerche und kann das ſymboliſch genommen auch in der Kunſt nicht werden.

Digitized by Google

LXX.

Mozarts „Figaro".

2. Februar 1879.
(Berlin.)

Ich kenne kein reineres Glück, als Mozart zu hören und gehört zu haben.

Das empfinde ich heute wieder, wie ich es gestern empfand, in der Oper. Ich erwachte mitten in der Nacht, und Mozart sang in mir, und am Morgen vor dem Aufstehen war's wieder so; das war die reine, helle Luft und die freie Beflügelung wie zu wohligem Wiegen in der Luft des Daseins.

Mozart gibt, und verlangt weiter nichts, als hingebendes Nehmen. Goethe wieder lesen, erweckt ein ähnliches Wohlgefühl. Aber der Dichter gibt nicht nur, er verlangt auch, er erweckt Neues; Mozart dagegen gibt und gewährt nur, er verlangt nicht, er verlangt so wenig, wie die Welle verlangt, in der man badet, die Blume, deren Duft man atmet.

Ist die Musik vielleicht auch darum von so allgemeiner Wirkung, weil sie nur gibt, nicht auch verlangt?

Mir geht auch durch den Sinn: woher kommt es, daß in diesem Werke, in dem die übermütigste und allseitigste geschlechtliche Sinnlichkeit hin und her jagt und spielt und tänzelt, durchaus nichts Lüsternes oder gar

Digitized by Google

Frivoles ist? Man denke sich, ein Kuppler, wie Offenbach, hätte diesen Text zu behandeln gehabt, er wäre unerträglich gemein geworden. Warum ist die Sinnlichkeit bei den Offenbach, den Dumas und der ganzen liederlichen Gesellschaft so anwidernd? Ich glaube, es liegt darin: bei Mozart ist die Sinnlichkeit reine Lustigkeit, Naturmut, ein Jagen und Haschen, Versteckspielen und Offengeben, aus strotzender gesunder Lust, bei den Franzosen aber ist sie Raffinement, folgenlose Unzucht mit verlogenen Sentiments. Die Schamlosigkeit ist sozial begründet und thut sich auch genossenschaftlich auf. Die sinnliche Lust entspringt nicht aus der gesunden Naturkraft, sie ist stimuliert.

Mozart dagegen hat die naturkeusche Nudität, wie sie uns so klar in den plastischen Gebilden der Griechen vor Augen steht; er gleicht auch darin ganz Raffael, wie er ja auch in der Leichtigkeit des Schaffens, in der Selbstverständlichkeit der Erscheinungen, in ihrer Bewegung und Gruppierung ihm gleicht.

In demselben Jahre, als Mozart den „Figaro" geschaffen hatte, schuf er den „Don Juan". Man kann Cherubin als den jungen Don Juan ansehen, Figaro als einen höheren Leporello. Die Parallele ließe sich weiter führen.

Eines der edelsten Kleinode ist der Gesang der Gräfin: „Heilige Quelle". Auch sie bekennt sich zu der mit Sinnlichkeit einigen Liebe, auch in ihr waltet die Wollust als Naturmacht, wie als Recht der liebenden Gattin. Und doch wie rein und groß ist sie!

Es hat seine besondere Freude, solch ein klassisches Werk oft und öfter zu sehen. Man ist dabei keiner-

Digitized by Google

weise sachlich gespannt, man weiß immer, was und wie es jetzt kommen wird, und doch — wenn es nun tönt, ist es immer neu und frisch, ein neues Begrüßen alter lieber Erscheinungen. Die wiederholte Aufnahme eines Kunstwerkes ist nicht nur die Probe auf seine innere Dauerhaftigkeit, sondern bringt auch ein Behagen, dem keine Ueberraschung ersten Begegnens zu gleichen vermag. Es gibt nicht leicht ein treffenderes Beispiel von dem, was Korruption, und von dem, was Natur ist, als wenn man Mozart und Offenbach vergleicht.

Es ist ja keine Frage, auch in Almaviva ist die Korruption dargestellt, aber sie bleibt noch bloß Zügellosigkeit, sie ist nicht Unzucht, sie ist Sünde gegen Sitte und Gesellschaft, nicht aber Sünde wider die Natur.

Auch Beaumarchais gab uns ein Zeitbild, und Mozart hat es in Musik nachgedichtet, mit Weglassung des Politischen. Es ist keine rechte Strafe da für Almaviva, im Gegenteil, er wird durch die reinste Liebe belohnt. Das Zeitbild will nicht als Kunstwerk abschließen, aber es ist merkwürdig, wie jenes Zeitbild einfach feudal-roh ist, das moderne Zeitbild der Dumas u. s. w. dagegen gemein-raffiniert. Das moderne Zeitbild ist mit Phrasen parfümiert, die aus der Liederlichkeit ein Dogma machen wollen. Darum erscheint jenes, das doch auch nicht sauber ist, fast reinlich gegenüber dem niedrigen Schmutz der heutigen Dramatiker dieser Gattung.

Digitized by Google

16. März 1873.
(Gestern Figaro.)

Ich glaube jetzt zu wissen, warum mich Mozart so in den Strom der Befriedigung und wohligen Heiterkeit taucht. Es ist nicht nur die allgemeine Lust an diesem selbstverständlichen Tongewebe, es ist auch das Gefühl psychologischer Charakteristik, das beste der modernen Kunst, was Mozart im höchsten Grade zu eigen hat. Er gibt volldurchsichtige Menschennaturen.

Digitized by Google

LXXI.

Auerbachs „Andreas Hofer".

24. Februar 1879.
(Berlin.)

Bei der einzigen Probe, der ich beiwohnte, und vorgestern in der Erregung der ersten Aufführung, sah ich es noch nicht, jetzt aber ist mir's klar — das ist kein Stück, das sind historisch-psychologische Scenen und Charaktere, aber keine sich selbst fortbewegende, also organisch lebende Handlung. Es fehlt der innere Puls der Handlung oder auch der Herzschlag, der sich steigert und beschleunigt. Alles ist Geschehnis und nicht Handlung, die aus Willen und Beschluß der Agierenden besteht. Es liegt der Accent hier darauf, was den Menschen geschieht, nicht was sie thun, und darum dies Abwälzen der Schuld von einem Menschen auf den andern, von einem Ereignis auf das andere. Einzelne Scenen sind ganz gut in Charakteristik und Führung, aber sie resultieren nicht auseinander, man ist auf nichts Bestimmtes gespannt in Furcht und Hoffnung, es ist alles auf den historischen und nicht auf den innen lebenden organischen Zusammenhang gestellt. —

Hofer stirbt wegen seines Glaubens an ein Kaiserwort. Ein religiöser Glaubensheld kann tief tragisch sein, weil der Glaube an eine göttliche Verheißung oder

Digitized by Google

an ein Dogma ſubjektiv bleibt, im Helden ruht, in ſeinem Selbſt, und darum Selbſtverantwortlichkeit ſtatuiert — der verheißende Gott erſcheint nicht, das Dogma erſcheint nicht, es wird geglaubt.

Hier aber erſcheint der Verheißende leibhaftig oder doch in Brief und Siegel, iſt objektiviert, und die Tragik könnte nur in dem Verheißenden liegen, der durch Drang der Umſtände, auch aus Sophiſtik, von ſeiner Verheißung abtrünnig wurde.

Hofer iſt ein Opfer nicht der Selbſttäuſchung, ſondern der freien oder gezwungenen Täuſchung von andren. Die Rührung iſt Mitleid mit einem vertrauensſeligen Kinde, nicht mit einem Manne, der Thäter ſeiner That iſt.

Das alles iſt mir jetzt erſt recht klar, die Kritik hat es nicht gefunden, aber ich. Ich wußte das alles noch nicht vor der Aufführung; ich hatte aber doch das richtige Gefühl, daß ich dieſe Arbeit hätte ſtill liegen laſſen ſollen. Ich hätte in dieſem Gefühl bei meinem Widerſtreben beharren ſollen, das Stück aufführen zu laſſen; aber ich ließ mich verführen, teils von dem Verlangen, die Geſtalten zu hören und zu ſehen, und vor allem, weil die Praktiker mir ſagten, man wiſſe nie, wie ein Stück in der Darſtellung ſich mache, das lerne man erſt aus der Anſchauung.

Ich bin erſt jetzt dahinter gekommen, das Stück wie ein fremdes anzuſehen und ſeine großen Fehler zu erkennen. Wenn ich an Tell denke, wird mir alles noch klarer. Da ſteht im Mittelpunkt die That, die, in Geneſis und Folge ausgedichtet, notwendig gemacht wird. Mit Tell geſchieht nichts, ſondern er thut: das iſt dichteriſch und eminent dramatiſch.

Digitized by Google

LXXII.

Sardous „Die Bürger von Pont-Arcis".

März 1879.
(Berlin.)

Die Bildung ſoll den Geruch zerſtören, ſagt man. Da müſſen die Kritiker ſehr gebildet ſein, denn keiner hat den Geſtank gerochen.

Ein braver Sohn nimmt es ſeines braven verſtorbenen Vaters willen auf ſich, die Maitreſſe des Vaters und deren Sohn als die Seinigen auszugeben vor der Braut, der Mutter und allen Ortsbewohnern. Zuletzt kommt das Wirkliche doch heraus. Und weil das ſehr geſchickt verknotet und aufgeputzt iſt, haben die Menſchen kein einfaches Pfui! mehr dafür.

Digitized by Google

LXXIII.

Otto Ludwigs „Erbförſter".

17. April 1879.
(Berlin.)

Nach wieviel Jahren das Stück des Freundes wiedergeſehen! Der Geſamteindruck iſt: man wird immer wieder den Verſuch machen, um ſeines großen inneren dichteriſchen Gehaltes willen das Stück auf die Bühne zu bringen und im Repertoire zu erhalten, aber es wird kaum je gelingen. Das zeigt ſich mir jetzt nach einer veränderten Zeit ganz deutlich.

Es nützt alles nichts, man mag pſychologiſche Schönheiten und charakteriſtiſche Momente häufen, ſo viel man will, fehlt die Unterlage, ſo bleibt immer nur etwas Künſtliches, Gemachtes.

Sobald man die Vorausſetzungen zugegeben, kann es keine beſſere Charakteriſtik geben; aber alle Menſchen, die hier vorkommen, ſind in einem Siedegrad. Freilich verſteht der Dichter auch uns als Zuſchauer in einen gleichen zu verſetzen, aber wir ſind ihm faſt bös darüber.

Eine Tragödie auf Zank beim 66-Spiel aufgebaut, iſt wahr und wirklich im Leben, aber nicht in der Kunſt — da müſſen ganz andere Unterlagen gegeben werden.

Man ſagt ſich bei dem Stück immer, ja bei jeder

Digitized by Google

Person: eigentlich hat der Förster einen kleinen Stich, eigentlich ist Stein ein gutwilliger Mann, nur etwas rasch und jähzornig, eigentlich ist Robert so und Andres so.

Es ist wunderbar: alle Menschen im Stück sind natürlich und gesund und leben in einem unnatürlichen und ungesunden Konflikt.

Die Fabel, die Fabel ist die Hauptsache!

Soll man es dahin deuten können, daß der Eigensinn zuletzt die Waffe gegen sich kehrt in seiner Starrhalsigkeit?

Wir können uns ganz gut denken, daß der Mann mit seinem Schuß zuletzt fehlt und seine Tochter nicht trifft, — er hat ja getrunken! — und fehlt er mit dem Schuß, so ist alles gut und es ließe sich denken, daß es so endet: der alte Förster sagt, es ist nun genug, und du, Andres, übernimmst die Försterei — und zuletzt könnte Hochzeit sein.

Das ist und bleibt der Grundfehler.

Ein Mann von dem eminentesten Kunstverständnis, wie es vielleicht nie ein größeres gegeben hat, findet ein solche Fabel, und man hat das Gefühl, der Dichter ist so eigensinnig wie sein Held, man ist ihm nicht gut, er hat nichts Geläutertes; und wer den herrlichen Menschen kannte, wußte doch, wie gut und geläutert er war.

Ich habe schon früher einmal, wie ich mich erinnere, auf den Accent von Natur- und Gesetzesrecht hingewiesen. Im Erbförster, da steht Naturrecht auch im objektiven Sinne, und das ist sehr fein; auch die Natur hat ein Recht, daß man ihr nichts wider ihr Innerstes anthue und abzwacke — der Wald hat auch ein Recht,

Digitized by Google

aber die Simplicität des Rechtes, die sehr gut motiviert ist durch die Simplicität der Bibel, ist besonders hier nicht ausreichend.

Neu auffallend war mir auch, wie ähnlich das Verhältnis des Erbförsters zu seiner Frau mit dem des Försters in Ifflands Stück ist. Ludwig wollte offenbar durch die starke Betonung des Mannessinnes die Hartnäckigkeit Ulrichs auch im Familienleben zeigen, das sich dann erweitert zu Berufsleben und socialem Leben.

Hinter mir saßen einige, wie es schien, wohlgebildete Offiziere, sie folgten dem Stück, das sie offenbar nicht kannten, mit großem Interesse, aber oft sagten sie: „Das ist zu arg." Und „das ist zu arg" bleibt die Empfindung.

Lauter Charakterköpfe, wie sie wahrhaftiger nicht gedacht werden können, jeder einzelne in jedem Zug fein, jedes Wort notwendig und wahr, und doch die Komposition gewaltsam. Der Dichter weiß sehr schnell in Sympathie mit den Personen zu versetzen, aber diese ist, wie bei den handelnden Personen selbst, mit Aerger versetzt: man ärgert sich zugleich über jede.

Der Buchjäger ist bühnlich sehr wirksam, aber der einzige nicht durchgeführte. Hier liegt eben der Bruch, daß der Name Buchjäger geblieben ist; er sollte im Gegensatz zu Ulrich ein versoffener Theoretiker sein.

Das Hereinziehen des 48er Jahres in die Scene in der Grenzschenke liegt zu sehr nebenaus; hier hätte gezeigt werden müssen, daß die Revolution und Anarchie auch in den Wald verwüstend eingreift.

Weil jede Figur ein runder Charakter unter gegebenen Voraussetzungen ist, darum sind in diesem Stück

Digitized by Google

auch lauter dankbare Rollen, und der Theaterverſtand iſt hier zum erſtenmal in neuer Zeit wieder eins mit Kunſtverſtand und Poeſie. Alles das muß man anerkennen, und doch bleibt das Ganze peinlich, bis zur Marter peinlich.

Es iſt nichts ſchlimmer, als wenn am Schluſſe einer Dichtung ein „Warum?“ ſtehen bleibt.

Digitized by Google

LXXIV.

Gustav v. Mosers „Harun Alraschid".

18. Mai 1879.
(Berlin.)

Ich habe gestern die erste Aufführung dieses Stückes, das Lustspiel heißt und eigentlich Posse heißen sollte, gesehen. Man wird in einen Wirbel geworfen von Verwickelungen, von kecken Verschlingungen und ebenso kecken Auswirrungen, daß man keinen Maßstab mehr in der Hand behält. In Reiterbuden sieht man oft, daß fünf, sechs Clowns, die gleich gekleidet oder auch verschieden bunt sind, fort und fort Kobolz schlagen, so daß man nur noch ein Rad sieht, nicht mehr weiß, was oben, was unten ist. Aehnliche wunderbare Kunststücke, verblüffend und verwirrend, aber keine Minute zur Ruhe kommen lassend, hat der Autor gemacht, und im ganzen staunt man über die Findigkeit.

Wer mag sich da noch besinnen, was eigentlich die Kunst soll: Konflikte lösen, neue Charaktere und deren Verhältnisse motivieren, ein psychologisches Problem aufklären und dergleichen. Davon ist gar keine Rede mehr; es ist nichts als tolles, übermütiges Spiel, mit allen Reizmitteln, natürlich auch das Spiel mit der Unsittlichkeit eingemengt; alle Gewürze werden gebraucht, und die Hauptkunst besteht darin, den Zuschauer in Selbst-

Digitized by Google

vergeſſenheit zu verſetzen. Auch die wirkliche oder höhere Kunſt will Selbſtvergeſſenheit bewirken, aber ſo, daß der Zuſchauer, ſein ſelbſt vergeſſen, ſich an der Stelle der handelnden Perſonen ſieht, ſich darein denken kann in Leid und Luſt. Jetzt aber wird das alles dem Zuſchauer entwendet; er bekommt eine Narrenkappe auf den Kopf geſtülpt, die zugleich auch eine Tarrenkappe iſt.

Man denke an jenen Profeſſor, der nach der Lektüre von Wielands Oberon fragte: Was beweiſt denn das? Das war gar nicht ſo pedantiſch albern, als es ſcheint; denn jedes Kunſtwerk muß etwas beweiſen. Aber wie geſagt, hier iſt von Kunſt gar nicht mehr die Rede, hier iſt equilibriſtiſche Kunſtfertigkeit.

Und doch will es ſcheinen, daß dieſe Kunſtfertigkeit, dieſe ſogenannte Mache, die zu einer wahren Virtuoſität getrieben iſt, von einem künftigen Dichter, der dieſe geſteigerte Technik, dieſe wunderbaren Verzahnungen vorfindet und ſich zu eigen macht, einſt mit wirklichem Lebensinhalt erfüllt werden kann. Einſtweilen herrſcht das bloße Amüſement, der Zeitvertreib.

Von einer Gemütsbewegung des Verfaſſers, von einem ethiſchen oder poetiſchen Motiv, das den Anreiz bildet, ja nicht einmal von einem koloriſtiſchen kann die Rede ſein. Was Genie? Routine iſt alles!

Die Expoſition einer Dichtung verlangt immer oder doch meiſt eine Konzeſſion gegenüber dem abſolut realen Leben; iſt dieſe bewilligt, — und daß ſie gern bewilligt werde, iſt eben die Macht des Genies — dann baut ſich alles folgerichtig auf. In dieſem Produkte aber iſt ein ſtändiges Fortſetzen von Konzeſſionen gegenüber der Wahrſcheinlichkeit. Von Scene zu Scene wird aus dem

Digitized by Google

Stegreif neues eingeworfen, und hierin liegt allerdings die große Schwierigkeit für einen gewiſſenhaften Dichter, ganz abgeſehen von den Lascivitäten; denn das Publikum iſt daran gewöhnt, auch Unwahrſcheinlichkeiten, wenn ſie nur überraſchen, ſich gefallen zu laſſen, und für jeden Dichter wird es dann ſchwierig, folgerichtig zu motivieren, denn dieſes erſcheint dann langweilig.

Digitized by Google

LXXV.

Lindaus „Gräfin Lea“.

Februar 1880.
(Berlin.)

Ich hatte das Stück vorher gelesen, aber der Eindruck aus der Darstellung war ein ganz neuer, ähnlich wie beim Lesen von Akten im Verhältnis zum Anschauen und Hören der streitenden Parteien.

Zunächst ist das theatralische Geschick unverkennbar. Die Gegenpartei, d. h. diejenige, gegen welche wir uns entscheiden sollen, tritt zuerst auf, ähnlich wie man bei einem philosophischen Dialog zuerst den beginnen läßt, der widerlegt werden soll.

Ueberhaupt zeigt sich großes scenisches Geschick, und das ist sehr zu achten; es ist auch eine künstlerische Kraft, und zwar eine sehr bedeutsame, vorhanden. So z. B. gleich am Anfange die Erwähnung Paulas und dann alsbald ihr plötzliches und doch gut motiviertes Erscheinen. Auch das ist gut und tiefer gegriffen, daß die von der Reise Erregte in dieser Besonderheit der Stimmung in den Fluß der Verhandlung hineingezogen wird. Und so noch manche Einzelheiten. Sehr geschickt ist es auch, daß der Dichter die Heldin nicht à la Deborah für ihre Sache deklamatorisch eintreten läßt, sondern den doppelseitig wohlausgestatteten Advokaten. Dadurch hat die

Digitized by Google

Justifikation etwas Objektives, allgemein Gültiges. — Aber eben die Heldin! Sie müßte ein sittliches Relief haben, das sie sympathisch macht, und worin besteht das? Sie hat die Wechsel des Grafen verbrannt, die ihr wucherischer Vater aufgekauft hatte. Wie aber, wenn der Graf, den sie damals nicht kannte, ein verlotterter Lump wäre? Da beginnt eben die Unzulänglichkeit. Ich sehe ab von allem zeitgemäß Tendenziösen und für die Gegenwart Sensationellen. Das sind Zeitungsingredienzien.

Was kommt hier zum Austrag, und durch welchen dichterischen Prozeß?

Da haben wir's. Statt der Handlung eine Verhandlung, eine Gerichtsverhandlung. Statt der Löslichmachung in den Gemütern die Starrheit, die Gewichtsabwägung nach positiven Normen und Maßstäben; statt der neuen Bindung in den Charakteren und der Scheidung in Affekten und ihrem endlichen Niederschlage eine Entscheidung, eine gerichtliche Entscheidung, die, wie sie draußen liegt, auch nur äußerlich bekehrt durch einen Beschluß.

Eine Gerichtsverhandlung setzt doch auch die Möglichkeit einer Verurteilung voraus, denn das unterscheidet sie von jenem höheren und allein dichterischen, ethischen Forum, vor dem es kein andres Urteil geben kann, als das nach den ungeschriebenen, ewigen, eingeborenen Gesetzen.

Wie wär's also, wenn Lea verurteilt würde?

Darum durfte und darf das Gericht dichterisch nur die Vorstufe zu dem höheren ethischen Wahrspruch sein.

Digitized by Google

Und so war es auch hier notwendig und mit dichterischer Entschlossenheit zu geben.

Die Sache verliefe dann so: Lea wird verurteilt, oder besser, als eben die Richter den Spruch fällen wollen, springt die Stieftocher Paula — vielleicht sogar ihren Oheim mitreißend — in die Gerichtsschranken hinein und gibt dafür ihr eignes bekehrtes Urteil ab.

Aber wie ist es jetzt?

Gräfin Lea hat am Schlusse das angezweifelte bestrittene Gut rechtskräftig, der Prozeß ist gewonnen, aber damit die Gemüter noch nicht, die Charaktere haben keine innere Wandlung erfahren, und wenn die Gegner jetzt gut und friedlich sind, so ist diese Bekehrung nur äußerlich vollzogen oder genauer von außen durch eine Gerichtsoffenbarung. Das richterliche Erkenntnis gibt noch keine innere Erkenntnis, das positive Gesetz ist wandelbar, kann ja falsch oder im gegebenen Falle falsch angewendet sein. Wenn es ein Gericht geben könnte, vor dem König Lear seine Klage anbrächte, bliebe er, mit seiner Klage abgewiesen, nicht doch im Recht?

Die Kunst, die im letzten Grunde das Ewige zu ihrem Inhalt hat, kennt auch nur das ewige Gesetz und hat kein andres Forum als den Wahrspruch des reinen Gedankens.

Und näher in Bezug auf dieses Drama:

Welches ist das Motiv des Konfliktes? Lea ist die Tochter eines jüdischen Wucherers, und der Adelsstolz will sie, die Witwe des Grafen, ausstoßen und des Erbrechts verlustig machen. Zum dramatischen Konflikt dürfte dann der Vater nicht tot sein, oder auch bescheidener, es hätte wenigstens die Mutter der Lea oder sonst

Digitized by Google

etwas von der Sippschaft lebendig und kontrastierend da sein müssen.

Ahnenstolz und Ahnenschande, beide in ihrer Unberechtigung, das war das Thema, das scharf und anschaulich vor uns zum Austrag kommen mußte.

Das war schwer, sehr schwer. Aber mit Vertuschen ist da nicht geholfen.

Noch eins. Ist es theatralische Opportunität, daß jetzt vornehmlich eine Frau als Trägerin des dramatischen Konflikts erscheint? Es ist wohl, weil es sich meist um soziale Probleme handelt, die sich im Frauenleben schärfer ausprägen; die Staatsaktionen treten zur Zeit weit weniger dichterisch hervor. Woher das?

Digitized by Google

LXXVI.

Scribes u. Legouvés „Adrienne Lecouvreur".

25. März 1880.
(Berlin.)

Zum letztenmal habe ich dieses Potpourri gesehen.

Die Theatermacherei, die eben kein wirkliches Pathos hat, sondern nur das abstrakte für den Effekt, für die Spannung und Ueberraschung, verfällt naturgemäß auf Seiltänzereien: dann ist ja die atemlose Spannung von selbst da.

Und wie Theatermacher ein solches Ding bereiteten, so ist es auch nur für abgetriebene und abgebrühte Theatergänger bestimmt. Denn diese haben es nicht mehr mit einem Stücke, worin ein Konflikt zum Austrag gebracht wird, zu thun, sondern allein damit: wie spielt die Müller und die Schulze diese Scene und jene Scene, was hat sie für naive oder heroische Töne? Was macht sie für Mätzchen und Gesten?, Alles ist eben nur Parade.

Die Geschicktheit der Macher verleugnet sich auch hier nicht. Das Zankduett im Finstern, ich meine den Dialog der beiden Buhlinnen um den Hylas von Sachsen, ist überaus packend, das knattert hin und her im beschleunigten Tempo, und die Gewehre sind gut geladen.

Aber bei solchem Verfall des Theaters, das bloße

Digitized by Google

Spielerei sein will, ist es natürlich, daß die Intelligenz, die gesunde Bildung nicht unter den Zuschauern zu finden ist.

Ich konnte namentlich den Schluß, die krasse Sterberei nicht mit ansehen und unterhielt mich mit den Garderobiers auf den Gängen.

Das Theater ist jetzt mehr besucht als je. Woher das? In dem Katzenjammer, der jetzt alle Kreise beherrscht, sucht man Zerstreuung, das Dasein ist lästig, das Leben in sich und mit sich selber peinlich und schal. Da läßt man sich denn gern etwas vorgaukeln.

Der feinsinnige Graf Türkheim sagte mir einmal: je mehr Wurstläden es gibt, um so weniger Häuslichkeiten gibt es, wo am eigenen Herde gekocht wird. Das Theater ist auch so eine Art Wurstladen geworden, und solch ein Stück ist nichts als eine gepfefferte Wurst von verdorbenen Fleischresten.

Digitized by Google

LXXVII.

Wilbrandts „Tochter des Herrn Fabricius".

30. März 1880.
(Berlin.)

Erschütterung und immer aufs neue bis zuletzt! Der Gegensatz von Erschütterung ist aber doch Befestigung, eine Herstellung des Gleichgewichts, des Ebenmaßes. Nicht vertuschender Ausgleich, schwächliche Konzilianz ist das geheischte Erfordernis, sondern gedeihensfähige Aussaat im neu durchfurchten und aufgewühlten Boden. Das kann im tragischen wie im heiter-friedlichen Abschluß gewährt werden.

Das Spannungsbedürfnis und die Lust an der Spannung führt aber leicht zu Zuspitzungen, die ein Umbiegen und Abschleifen unmöglich machen, und wird uns dieses doch eingeredet oder vorgemacht, so bleibt in der Empfindung eine Peinlichkeit, die aus dem Mißverhältnis von gewaltigen, tief greifenden Erschütterungen und leichter, wenig haltbarer Befestigung stammt. —

Dieses Drama ist das Werk eines echten erfindungsreichen und empfindungsvollen Dichters. Aber seine Lust an wirksamen theatralischen Packungen ließ ihn fortgesetzt zu weit gehen, und man ist am Schlusse zu viel ermüdet und zu wenig gestärkt.

Die Wirkungen eines Kriminalverbrechers — mit

Digitized by Google

bedingter Entschuldbarkeit — lassen sich entweder zurückbeziehen auf die Familie, aus der er stammt (ich habe das selber versucht), oder auf die Familie, die aus ihm stammt, wie der Dichter hier gethan. Die Sphäre, in welche die Abirrung versetzt wird, ist von größter Bedeutung, sie ist in der Niederung mächtiger, in einer Bildungshöhe vielfältiger, und indem er sie in diese verlegt, hat der Dichter mit allseitigem Bedacht gearbeitet. —

Die restitutio in integrum ist ein großes Problem, und mit Recht verwirft man das hier in Erinnerung kommende Rührstück „Menschenhaß und Reue" von Kotzebue, denn der von Kotzebue gegebene Konflikt ist nicht ausgleichbar. Hier aber ist derselbe Konflikt sekundär gehalten. Nur müßte es noch schärfer und bestimmter gezeigt sein, was es für einen Mann auf sich hat, der sich der entlassenen Sträflinge annimmt und nun selber in die Lage kommt, sich mit einem solchen — und was drum und dran — familienhaft zu verbinden. —

Aber die neueren Dramen koppeln, wie das Theaterbedürfnis es erheischt, mehrere Konflikte zusammen, und ich glaube, daß die Unbefriedigung der Zuschauer nach Abschluß des Ganzen eben hieraus resultiert. Das Stück könnte auch „Der Schwiegersohn des Herrn Fabricius" heißen oder auch „Die berühmte Gattin des Herrn Fabricius" u. s. w. —

Bei alledem ist es aber doch so: wäre das Stück aus dem Französischen, würde ein großes Hallo gemacht werden über die wunderbare Geschicklichkeit u. s. w. Nun aber ist es ein Deutscher und ein wirklicher Dichter (die Schilderung des angehörten Gesangs der Mutter u. a.

Digitized by Google

ist aus der echtesten Tiefe), von dem es herrührt, und die Preßbuben, die die Tagesblätter beherrschen, haben das Publikum gruseln gemacht und abgeschreckt.

Warum bleibt aber auch dem Unbefangenen bei voller Anerkennung der Dichterkraft ein Unbehagen, ein Gefühl der Vergeudung?

Es fehlt eben das begleichende Aequivalent.

Mitleid und Sympathie scheinen synonym, sind es aber im Sprachgebrauch nicht. Beim Mitleid kann uns das Objekt dieser Empfindung fremd bleiben, wir haben Mitleid mit den allgemeinen traurigen Weltzuständen, aus denen der Künstler uns einen Repräsentanten vorführt; wir haben Mitleid, würden im gegebenen Falle helfen, ohne weiter mit dem Leidenden zu thun haben zu wollen. Darum ist es mit Mitleid allein nicht gethan, es muß Sympathie eingesetzt werden, eine persönliche Beziehung, ein Anhauch von Wärme, wodurch der Leidende nicht bloß repräsentiert wird, sondern uns selber in seinen Kreis zieht, an seine Stelle versetzt: de te fabula narratur.

Wir haben (abgesehen von der Grandiosität des Geschickes) mit König Lear nicht nur Mitleid, sondern auch Sympathie.

Und das ist's, was dem Dichter hier entgangen ist. Wir haben Mitleid mit Fabricius, böten ihm gerne hilfreiche Hand und wünschten ihm ferner, wohl zu leben und in seiner Gebessertheit zu verbleiben.

War er bloß Schminktopfträger der Sängerin gewesen, oder was sonst? Was hat sie an ihm zu Grunde gerichtet? Hier konnte die Sympathie Wurzel ansetzen.

Ich weiß wohl, der Dramatiker löst die Persönlich-

Digitized by Google

keit gern ab von vorgeschichtlichem Hintergrund und nicht notwendig hergehörigen Familienbeziehungen (der Mann hat doch auch Familie und die Sängerin auch!), aber hier mußte ein Moment gegeben oder auch anschaulich erzählt werden, damit wir den Mann in seiner Integrität kennen und schätzen lernen. Darum hat der Dichter alles auf die Tochter gelegt, sie sympathisch gemacht; aber der Vater wurde ihm doch zu wichtig, er tritt in den Vordergrund und das bezeichnete Mißverhältnis bleibt. Der Dichter wollte offenbar den Vater nicht so gewichtig hinstellen, aber er wurde es gegen seinen Willen.

Wir sind eben schaffend bald nicht mehr Herr über die Figuren, und die geplante Proportion verschiebt sich. Gewisse Figuren, einmal eingedrungen, lassen sich nicht mehr sekundär behandeln.

Hier liegt eine der größten Schwierigkeiten dichterischen Schaffens und Ordnens.

Digitized by Google

LXXVIII.

Verschämte Arbeit.

Schauspiel von Paul Lindau.

Gestern den 23. Oktober 1880 gesehen.
(Berlin.)

Wird es bei uns in Deutschland auch dahin kommen, wie es bei den Engländern geworden ist, daß die eigentliche Intelligenz der Nation nichts mehr vom ernsten und heiteren Schauspiel wissen will und nur noch Spektakelstücke sieht oder Opern hört?

Die Talente zweiten und dritten Grades, die nichts wollen, als für eine Saison obenauf sein und die müßige und gelangweilte satte Gesellschaft für den Abend amüsieren, vornehmlich auch durch eingestreute verblüffende Witzworte, diese Schicht scheint sich des Theaters zu bemächtigen und Form und Inhalt des lockern Feuilletons mit seinem Geplauder auf die Bretter zu verpflanzen.

Es ist die Nachkommenschaft Heines, die auch hier eintritt. Es wäre philisterhaft, zu verkennen, daß durch Heine eine neue Tonart, ein neues Instrument für den dichterischen Ausdruck gegeben worden ist. Das kann nicht mehr negiert werden, es bleibt aber doch dabei, daß diese Stimmungsart nicht Mittelpunkt gestaltender

Digitized by Google

Produktion werden kann, denn sie ist einerseits zu subjektiv, andererseits zu kokett, destruktiv und parodistisch. Freilich, wenn ein neuer Aristophanes käme, er würde mit dieser Tonart überraschende, übermütig schöne Tollheit zustande bringen.

Einer der besser strebenden von den Nachkömmlingen Heines ist Paul Lindau. Er hat sich aus seiner frivolen Zucht herausgearbeitet und sucht höhere Zeitfragen und ethische Probleme zu verwenden. Eines dieser Probleme ist das von der verschämten Arbeit: wie die hinterlassene Tochter eines höheren Beamten, um ihre gesellschaftliche Stellung zu bewahren, im geheimen stickt und näht, das aber nicht bekannt werden lassen darf.

Der Verfasser des Dramas hat aber geglaubt, dies einfache Thema mit pikanten Zuthaten größer zu machen, und hat es eben damit verkleinert. Es lag ganz nahe, die heimliche Stickerin mit ihrer Mutter und ihrem Bruder als redliche, still arbeitende Leute aufzufassen, die sich viel versagen müssen, um vor der Welt glänzend zu erscheinen; der Verfasser aber macht aus dem Bruder einen Lump, einen Spieler, der dann, um sich zu retten, ein Geheimnis verrät; die Mutter ist eitel und genußsüchtig.

Diese Zuthaten, die noch dazu eigentlich aufgewärmter Kotzebue sind, zerstören die Essenz des Themas, denn wir haben nun nicht mehr das Thema vor uns, daß man die Arbeit verheimlichen muß, sondern einen ganz anderen Makel, den der Verfasser auch nicht zu tilgen weiß. Es fehlt einfach der Mut und die Kraft, das gegebene Thema zu vertiefen, und darum

Digitized by Google

erscheint es an sich zu dürftig und kraftlos, um die Achse einer Handlung zu bilden.

Der Gegensatz der Frau, die mit fremder Arbeit prunkt, ist ganz richtig gewählt. Aber diese Frau, die nur und immer Lüge ist, wird eben dadurch karikiert.

Einen Grundfehler hat der Verfasser dadurch begangen, daß er die ganze Sphäre der Handlung zu hoch hinaufrückte. Ein Minister, ein Mann von glänzender Stellung, liebt die Heldin der heimlichen Arbeit und führt sie endlich heim. Das scheint wirksam, scheint aber nur. Ein Mann in mittlerer Stellung, der auch etwas zu opfern, der auch zu kämpfen hätte, um durch solche Verbindung seine Carrière nicht zu zerstören, erschiene äußerlich für das Publikum, das die pikanten Gegensätze liebt, vielleicht geringer, wirkte aber an sich viel bedeutender. Es wäre ungerecht, daraus einen Vorwurf zu machen, namentlich bei einem Thema, das nicht mit innerer Naturnotwendigkeit tragisch ist, daß man danach strebt, bei dem Zuschauer aus Gefallsucht Gefallen, d. h. Behagen zu erwecken, das aus anmutigen Situationen, aus edeln und korrekt gehaltenen Figuren in die Seelen eindringt. Das ist etwas ganz andres als gefallsüchtige Schönmalerei, oder gar als zur Erlustigung Dinge und Personen zu maltraitieren und schließlich zum Schlachtopfer zu bringen, oder auch nur mit Schlagworten, die andershin treffen sollen, zu schmeicheln. Die Poesie als solche kann und soll erheitern, befreien, und so muß sie alle unlauteren Mittel verschmähen.

Man ist, nachdem man dieses Stück gesehen, unbefriedigt. Warum? Die Tugend wird ja belohnt u. s. w. Aber abgesehen davon, daß der Verfasser sein Thema

Digitized by Google

nicht für ausreichend hielt und darum noch eine zweite Fabel einschweißte, eine mehr als heikle Börsenspekulation von heute, gestern und morgen, abgesehen davon, daß da ein Zeitungsreporter sich aufthut, der ebenso gut nicht da sein könnte, und es fehlte gar nichts, ist, wie gesagt, das Thema nicht mit Mut angefaßt und nicht mit natürlicher Kraft durchgeführt.

Digitized by Google

LXXIX.

Sardous „Daniel Rochat“.

November 1880.
(Berlin.)

„Für einmal zu ſehen,“ lautet das Urteil von **, wenn ſie aus dem Theater kommt, wo ſie ein neues Stück geſehen.

Iſt das ſo vielberufene Stück von Victorien Sardou „Daniel Rochat“ auch nur für einmal zu ſehen? Und, ſagt man ſich am Schluß, wenn man endlich erfährt, wie der ganze Konflikt ausgeht: ja, wenn die Sache ſo endet, dann hat alles eben nur ein Intereſſe der Spannung, ſo lange man geſpannt iſt.

Das iſt allerdings der Fall. Der Dichter läßt beide Wagſchalen gleich ſchwer ſein, das Zünglein ſteht am Ende gleich; der Dichter entſcheidet nicht, er ſcheidet bloß. Staatsanwalt und Verteidiger ſprechen vortrefflich, gewichtig, überraſchend. Es wird aber kein Wahrſpruch gefällt; es fehlt der Mut, es fehlt die Findigkeit, es fehlt die Urteilsſchöpfung; oder auch der Dichter ſagt: die Verkündigung des Urteils wird in ſpäterer Zeit, im kommenden Jahrhundert geſchehen.

Das aber iſt vollſtändige Verkennung, ja Mißbrauch der dichteriſchen Form. Kurz geſagt: was iſt der Inhalt des Stückes? Ein politiſch und religiös freiſinniger

Digitized by Google

Mann liebt ein im allgemeinen die Freiheit liebendes Mädchen. Sie werden bürgerlich getraut, das Mädchen verlangt noch die kirchliche Trauung dazu; der Mann kann solche ohne Abfall von sich und seiner Position nicht gestatten, er schwankt, schließlich sagt er doch: nein, und die gestern bürgerlich Getrauten werden heute bürgerlich geschieden.

Es ist wie im Schwurgericht; spricht der Staatsanwalt, so denkt man, der Mann hat vollkommen recht; spricht der Verteidiger, so denkt man auch, der Mann hat vollkommen recht.

Es ist die alte Geschichte: ein Narr kann mehr Fragen aufwerfen, als ein Gescheiter beantworten kann. Dichterisch aber darf man keine Fragen aufwerfen, die man nicht zu beantworten vermag. Wir stehen allesamt dem Problem der sozialen Frage gegenüber, wer sie aber dichterisch aufnimmt, muß ihre Lösung kennen. Es ist nicht schwer, durch das heißflüssige Metall zu erschrecken, zu bewegen, aufzuregen; wir verlangen aber, daß der Künstler eine Gußform bereit habe, verborgen in der Tiefe, wo das Brodelnde und Ziſchende sich zu einer Gestalt bilden muß.

Das Stück ist mit bewundernswertem Geschick gemacht, von Scene zu Scene sich steigernd, immer aufs neue überraschend, in atemlose Spannung versetzend. Die Charaktere sind neu und physiognomisch fest. Der Held und sein Freund, die Geliebte und ihre Schwester, der sich den Verhältnissen anbequemende gebildete Philister, die hochkirchlich gesinnte Tante mit ihren Traktätchen, alles das und das Episodische dazu ist mit Meisterhand geformt. Wenn wir diese Technik ins

Digitized by Google

Auge fassen, so finden wir, daß ein großer Fortschritt gemacht ist, und ein Klassiker wie Lessing erscheint dem gegenüber mit geringer Elastizität ausgestattet. Man sieht gleichsam, daß die neue Zeit auch in der psychischen Welt eine Kumulation von Kräften bewältigt, daß sie auch in der psychischen Welt hundert Pferdekräfte auf einmal einspannt. Das ist alles gewiß sehr bedeutsam, aber die ewigen Forderungen der Poesie, des Empfindungslebens, des harmonischen Ausgleichs, tragisch oder heiter, die verändern sich damit nicht. Man kann statt mit Pferden oder mit Segeln durch die große Kraft der Dampfmaschine zu einem Ziele streben, aber ein Ziel muß sein und bleiben, und das ist das Störende, das Unbehagliche, daß die offene Frage eben nicht zu einer geschlossenen Antwort wird.

Ich glaube, der Dichter hat es darin verfehlt, daß er neben dem freisinnigen Philister, der eine Frau hat, die zur Messe geht, daß er neben dem Freunde, dem Doktor, der von seiner Frau getrennt ist, weil sie nach Jahren der Kirchlichkeit in die Arme fiel, also neben diesen Gegensätzen nicht ein Drittes hinzufügte, eine glückliche, sittlich hohe Ehe, die nur bürgerlich geschlossen ist. Man sagt nicht umsonst: aller guten Dinge sind drei. Das ist auch die Aufgabe in der Dichtkunst: sagt man eins und zwei, so setzt man Gegensätze; nun muß man auch drei sagen, d. h. ein drittes Verbindendes, Versöhnendes, Ausgeglichenes finden. Dieses Dritte hat der Dichter nicht gefunden. Es fehlt ihm der Mut und die Kraft dazu; er [illegible] meisterhaft hin und her, aber die Ge[illegible]

Digitized by Google

die den Wahrſpruch ſchöpfen, verurteilend oder freiſprechend.

Ich meine ſogar, es wäre dem Dichter nicht ſchwer geweſen, dies zu finden, wenn er nämlich für die Schönheit und Heiligkeit der bürgerlichen Ehe ſich hätte entſcheiden wollen oder können. Das Mädchen Lea Henderſon hat bei der Verheiratung ihr Erbe anzutreten. Sie iſt dem Stücke nach eine Waiſe, lebt bei der Tante, und nun erfährt ſie am Schluß, daß ihre Eltern nur bürgerlich getraut waren.

Was iſt denn das Ganze, was der bürgerlichen Trauung fehlt? Erſtlich die Weiheform. Der bürgerliche Akt erſcheint dem Gemüt zu nüchtern, zu kahl, und das iſt eben mit feiner Ironie dargeſtellt. Der bürgerlichen Ehe fehlt aber auch zweitens der Duft und die Glorie hiſtoriſcher Vergangenheit. Neue Weiheformen für den bürgerlichen Akt konnte der Dichter, ohne unwirklich zu ſein, nicht einſetzen, denn heutigen Tages geht es eben dabei noch ſo kahl und nüchtern her; das aber konnte er, daß er die Eltern Leas, die ſo ſchön und rein gelebt, als bürgerlich Getraute offenbarte und dadurch die Bekehrung der Tochter einführte. Aber freilich hätte damit der Dichter etwas entſchieden, und das wollte er nicht oder konnte er nicht; er wollte und konnte nur aufregen und nicht abregen und beruhigen, und bei allem Reſpekt vor der großen Kunſt, mit der er das zu ſtande brachte, fehlt ſeinem dichteriſchen Akt die Weihe.

Ich wiederhole, die konſtruktive Kraft des Dichters iſt ſtaunenswert, ja faſt bewundernswert. Er verſteht eine wunderbare Schraubendrehung, ſo daß man immer

Digitized by Google

glaubt, jetzt sitzt die Schraube fest, und er vermag sie noch mehr zu drehen und immer höher zu schrauben bis zum allerletzten Moment; ja mit großem Geschick weiß er uns sogar aus der Peinlichkeit der Spannung zu befreien und durch eine nebenhergehende Fabel uns zu ergötzen, so daß wir am Anfang des fünften Aktes herzlich lachen und fast ganz vergessen, was in der Schwebe hängt. Das alles ist technisch staunenswert. Aber was bleibt zuletzt? Die Schraube hat sich ausgeweitet, sie dreht sich hin und her.

Es geht nun und nimmer, eine Dichtung mit einer Dissonanz zu schließen. Auf dem Gesichte aller Zuhörer steht zuletzt eine Frage, und man ist so klug als wie zuvor; man hat nur die Gegensätze sich abarbeiten sehen, man ist selber abgearbeitet und müde.

Die ganze moderne Welt dürstet nach neuen Weiheformen. Es gibt freilich auch viele Menschen, die da meinen, es bedarf gar keiner Weiheform. Aber wir stehen nicht einzig und allein innerhalb der Naturgesetze und ihrer stetigen Erneuerung. Die Verächter aller Weiheformen halten sich allein für groß, für mannhaft und frei; aber es ist nicht wahr, daß wir der Weiheformen entraten können. Der Mensch ist nicht bloß ein Naturwesen, er hat sich eine zweite, eine höhere Natur geschaffen in der Kunst, und schon diese ist Zeugnis seines besonderen, nicht bloß naturhaften Daseins, und so bleibt es ein gerechtes Postulat, die besonderen Punkte des Daseins mit Weiheformen zu umgeben. Blumen und Musik schmücken das sogenannte profane Leben; es muß dahin kommen, daß die höchsten Lebenswendungen — und eine vornehmliche

Digitized by Google

iſt die Eheſchließung — eine Heiligung im intellektuellen Sinn und ſomit eine Weihe empfangen. Es iſt eine Roheit und eine Großprahlerei, zu ſagen, derartiges iſt nur für Frauen. Hier alſo liegt das große Rätſel der neuen Zeit, und die Aufgabe der Dichter iſt es, bis dieſes Rätſel gelöſt iſt, es immer neu vor die Seele zu führen.

Digitized by Google

LXXX.

Ibsens „Nora“.

21. November 1880.
Nach dem Lesen.
(Berlin.)

Eine Schuld als Schuldschein — das scheint ein Widerspruch gegen das eigentlich Dichterische zu sein, ist es aber nicht; denn abgesehen von der Wichtigkeit des Geldes in der modernen Welt ist damit hier ein Ethisches verbunden und zum Konflikt ausgestaltet.

Die junge Frau, die zur Rettung ihres Mannes eine falsche Unterschrift gegeben hat, ist subjektiv unschuldig, sie fühlt sich im höheren Rechte gegenüber dem Gesetzesrecht, und es hat in diesem Betracht das Stück Aehnlichkeit mit Otto Ludwigs Erbförster.

Der Dichter hat aber ein zweites Moment damit verknüpft. In dem Konflikt, wie er sich schließlich zuspitzt, kommt die Inkongruenz dieser Ehe zu Tage. Die Frau sieht, daß sie sich einem Manne opfert, der sie nicht voll liebt. Die Frau wurde von ihrem Manne beständig als die petite femme, als „die Lerche“, als „das Eichhörnchen“, als „das Kind“ behandelt, und anfangs erscheint sie auch thatsächlich als das eichhörnchenartig knuspernde, tänzelnde, eidechsenbewegliche, anmutige Geschöpf.

Digitized by Google

Das Aufbrechen der tieferen Inkongruenz scheint auf den ersten Blick hinzu gethan zu sein als ein zweites Motiv, aber es scheint eben nur so, denn es ist in der That die Auslegung einer Immanenz. Und das ist das besonders Gute an dem Stücke: es gibt eine psychologische Vertiefung und Aufklärung der Charaktere im naturnotwendigen Zusammenhang mit der überaus kunstvoll gehaltenen und gesteigerten Spannung. Das ausgebildete Kunsthandwerk, die Mache der Franzosen, ist mit nordischer Strenge und Assiduität vereinigt.

Das sind nicht bloß die abgespielten und neu aufgespielten Theaterfiguren, da sind neue Menschen mit eigenen Physiognomien aus dem Leben herausgegriffen und künstlerisch ausgestaltet; die Härte und Schroffheit der Wirklichkeit ist nicht abgeschliffen und verschlissen, vielmehr geflissentlich festgehalten und dabei mit bewundernswertem Theaterverstand im Aufbau des Ganzen wie in der Ausführung des Einzelnen verwendet.

Auch darin zeigt sich der Theaterverstand des Dichters, der sich als Theatertechniker knapp hält und doch dabei den vertiefenden Dichter nicht unterdrückt — daß er die Heldin die ganze Skala des Empfindungslebens durchlaufen und zum Ausdruck bringen läßt. Kindliche Sorglosigkeit und Schwermut bis an die Grenze des Selbstmordgedankens, Lachen und Weinen, Herumtollen und Härmen, träumerisch unschuldiges Dahinleben und jähes Aufwachen, unselbständiges Anlehnen und gewaltige Selbsthaltung, alles spielt sich durch, nicht nur in einer Theaterrolle in schauspielerischen Kunststückchen und Trapezspringereien, sondern in einem wirklichen Charakter.

Digitized by Google

Und doch ist das Stück verstimmend und für den Gesamteindruck peinlich.

Warum? Weil der Dichter den Konflikt anzulegen, fortzuführen, aber nicht zu lösen vermochte.

Der Dichter zeigt uns, wie die kleine Frau gehalten wird, wie der Mann sie stets betrachtete, er geht sogar, freilich mit großem Geschick, recht weit darin, die wesentlich sinnliche Beziehung zur Frau (in der Trunkenheitsscene nach dem Balle) darzuthun, aber er hat dem Theatermäßigen zuliebe zunächst ein Motiv ausgebrochen, das offenbar mächtig kooperativ war, nämlich das Verhältnis zum Vater der Nora.

Fetzen von diesem ausgebrochenen Motiv (das der Regisseur im Dichter beseitigte) hängen noch herein, aber es mußte ganz darin bleiben. Der Vater war unredlich gewesen, und seine Unredlichkeit war von Helmer vertuscht worden. Eine gewisse aus psychischem Erbgang stammende Verdächtigkeit haftet daher auf Nora: es ist ein Verdacht in der Seele des Mannes, der unwirksam bleibt, so lange ihm Nora kindlich, ja kindisch erscheint, der nun aber zerstörend auftaucht, sobald er das Vergehen wahrnimmt. Der hierdurch gesteigerte Vorwurf war auszugleichen und böte ein höheres Moment. Nora leidet jetzt nicht mehr durch ihre Schuld allein, sondern auch durch die ihres Vaters, und das konnte tragisch enden oder auch ausgeglichen werden, je nach der Fassung.

Der Dichter läßt aber nur etwas davon leise hereinklingen und dann schnell von andrem übertönen.

Die Knappheit des rein Theatralischen scheint ihn hiezu bestimmt zu haben; und in Rücksicht auf das

Digitized by Google

theaterläufige Publikum mag das richtig gewesen sein, dichterisch aber liegt darin ein Fehler.

Und nun der Schluß! Die Frau geht fort, weil sie erkennt, der Mann hat sie nie voll geliebt und ist ein Egoist.

Ohne Zweifel, nicht immer ist der Tod das tragische Ende — ich darf an Lorle erinnern, mit dem überhaupt eine Geschwisterähnlichkeit sich zeigt — auch ein Ende mit einer Dissonanz ist tragisch, wenn der befriedigende Ausgang mit einem Schlußakkord aus dem innersten Wesen unmöglich wird.

Ist das aber hier der Fall?

Weil der Mann, als er das Vergehen erfährt, immer nur von sich spricht, ist das tragische Schuld?

Der Mann konnte mit Fug und Recht erklären: in der Leidenschaft, da ich das Entsetzliche erfuhr, habe ich natürlich immer nur Ich gesagt, nur von der Gefahr für mich und von meinem Elend gesprochen. Ich hätte freilich auch an dich denken oder von dir reden sollen, wie jammervoll du gelitten hast u. s. w., aber in solchem Augenblick drängt sich alles in das Ich zusammen, und dieses mein Ich warst du und die Kinder mit, ihr seid ja mein Ich, die Vervielfältigung meines Ichs, ich habe kein andres Leben, als das mit euch, kein andres Ich als das, was euch einbegreift; und was du Egoismus nennst, das erscheint nur als solcher, ist es aber nicht; mach dir klar, daß es ja nicht anders sein kann ...

Wenn Nora im heißen Atem des Konflikts aus der Kindschaft erwacht, so wäre es auch denkbar, daß sie aus ihrer Naivetät durch vernünftige und eingehende Vor-

Digitized by Google

stellungen des Mannes gezogen worden wäre, besonders wenn der Zufall den Konflikt nicht einen Augenblick so scharf zugespitzt hätte. Der Konflikt ist hier eben kein radikaler wie bei Lorle, wo sich Naivetät und Genialität in ihrer Berechtigung unvereinbar gegenüberstehen; hier ist wie beim Erbförster ein ausgleichbares Mißverständnis, das keinen tragfähigen Baugrund für die Tragik darbietet. Und hierin liegt da wie dort der schließlich sich setzende peinliche Eindruck, der dem erlösenden Beruf der Dichtkunst widerspricht.

Digitized by Google

LXXXI.

Meyerbeers „Prophet".

25. April 1881.
(Berlin.)

Gestern wieder Meyerbeers „Prophet" gehört, und nun zum letztenmal im Leben!

War mir noch von früher her in Erinnerung, wie verlogen da alles ist, so glaubte ich doch nicht, daß es gar so arg damit stände.

Es ist unfaßlich, wie ein Mann zu einem Opus Musik machen konnte — und die Musik kann nicht lügen, — das durch und durch voll der infamsten Verlogenheiten steckt: die Wiedertäufer glauben nicht an ihre Mission, der Prophet glaubt nicht an sich, er läßt sich nur dazu machen, um sich an einem schändlichen Feudalherrn zu rächen, von dem wir zuletzt gar nicht erfahren, was aus ihm wird, und wie er ihn in der Klaue hat, läßt er ihn springen. Nur ein einzig Wahres scheint in dem Ganzen: die Mutterliebe; und das ist in der That eine große und wirksame Scene, wie der Sohn die Mutter verleugnet und die Mutter zwingt, ihn zu verleugnen. Sie erinnert an die Worte im Evangelium: „Weib, was habe ich mit dir zu schaffen?" Der Gottgesandte darf keinen Familienanhang haben, sonst hört er auf, absolut zu sein.

Digitized by Google

Von irgend einer wahren Empfindung und deren Ausdruck ist auch in der Musik nirgends eine Spur; das Ganze ist nur auf den momentanen Effekt, ohne Konsequenz dargestellt, so daß man sagen muß, dieser Korruption gegenüber hat Richard Wagner recht, denn da heißt es: das Publikum soll alle gesunde Empfindung, alles natürliche Denken ablegen, um derartiges aufzunehmen. Es handelt sich da immer nur, daß Tenor, Alt, Baß und Diskant die nötige Portion Noten zu singen haben und das mit möglichstem Effekt. Meyerbeer hat etwas von Wieland, auch die charakterlose, äußerliche Effektmacherei, und er wird vielleicht, von den Hugenotten abgesehen, ein Gestorbener sein, wie Wieland.

Digitized by Google

LXXXII.

Einfälle.

27. Oktober 1855.
(Nach der Lektüre von Freytags Journalisten.)

Welche neuen Typen, welche neuen Charaktere wird die Poesie unserer Zeit einer kommenden als Bereicherung hinterlassen? Fast scheint es, daß als Rest nichts bleibt, als der Blasé und das aus dem Frauenlos herausstrebende Weib, die geniale Witwe oder die Künstlerin, oder wie man sie sonst noch einführt. Oder soll Lorettentum und Naturburschentum es sein?

November 1855.

Das, was sich bei vielen, namentlich z. B. bei Gutzkow, als kritische Nüchternheit oder Kälte der Objektivität geben will, ist im Grunde eigentlich nichts als Feigheit, oder näher gefaßt, Unglaube an sich selbst, an den natürlichen Eindruck, den man empfangen, ein Zagen, ihn anzuerkennen, und daher ein Mäkeln, für das sich dann leicht dialektische Waffen finden lassen. Es geht vielen solcher Kritikfeiglinge, die sich für Kritikheroen geben und halten, wie jenem Zögling im Lustspiel, der immer fragt: Hofmeister, wie befinde ich mich?

Digitized by Google

Sie vertrauen und glauben nicht mehr ihrem natürlichen Geschmack und natürlicher Empfindung, sie fragen stets den innern Hofmeister: Wie befinde ich mich? Und — ein fauler Apfel steckt die andern an.

---

9. November 1855.
(Die Ristori gesehen.)

Durch das Matadorentum in der Schauspielkunst, wie bei der Ristori, wird am Untergange der Poesie gearbeitet. Indem die Schauspielkunst selbständig sein will, will sie keine Stücke, sondern alle fünf Akte sind eigentlich nur eine Rolle, alle andern Personen sind rein nichts für sich, sondern nur dazu da, daß sich das Matadorentum daran ausspielt. Das Matadorentum liebt am meisten die halbartikulierte Ausdrucksweise, um sich um so mehr selbständig herausarbeiten zu können.

---

24. Mai 1859.

Das Naturleben hat nichts Dramatisches. Das dachte ich so heute bei mir, durch die Felder schlendernd, und da setzte sich der Gedanke weiter fort: die dramatischen Dichter, d. h. die echt dramatisch sehen, haben keinen Natursinn: so Lessing, so Schiller. Anders dagegen Goethe. Aber Shakespeare? Freilich, bei diesem hört alle Regel auf. Aber der Gedanke wäre doch näher zu ergründen ...

Dezember 1860.
(Agnes Bernauer.)

Mir scheint es immer doch noch, daß diese Figur nur dann echt tragisch gefaßt werden kann, wenn sie

Digitized by Google

sich selbst, also handelnd, den Tod gibt, um Vaterland und Geliebten zu retten.

Dürfte der Dichter das nicht so modeln und Agnes vor den Augen des Herzogs in die Donau springen lassen?

Dezember 1860.

(Theaterstimmung.)

Es wäre für die wirkliche Aufnahme des Poetischen vom Theater aus von Bedeutung, wenn man dazu festlich, nicht in der Werkeltagserscheinung kommen müßte. Die Hände rein von der Arbeit, die man eben zur Hand hatte, die Seele rein und frei, das ist nötig.

Soll die dramatische Poesie erst vergessen machen, so überschraubt sie sich oder greift zur gemeinen Fortsetzung des Werkeltagseins.

Die vorausgehende Musik wäscht die Seele rein, hebt sie in freiere, allgemeinere und reinere Atmosphäre.

Wäre es möglich, die Menschen dazu zu bringen, in andern Kleidern im Tempel der Kunst zu erscheinen, es wäre sehr bedeutsam.

Gemeinsame Tracht gibt Stimmung, so bei großen beratenden Versammlungen, so beim Militär. Man denke sich jeden in individueller Erscheinung, und der Zusammenhang ist aufgehoben.

Wie aber heutigen Tags unsre dramatische Kunst ist, ist sie nichts als Surrogat für das Kartenspiel. Da heißt es, die lebendigen Karten gut mischen, Könige, Damen und Buben gehörig ausspielen und übertrumpfen, und beim Nachhausegehen hat man auch meist nicht mehr als nach einem Kartenspiel.

Digitized by Google

(Psychologische Studien am Theaterzettel.)

Das war gestern, am 15. März 1874 eine wohlige Erwartung schöner Sonntagsfreude. Ich hatte mein Billet zur Vorstellung von Beethovens „Fidelio", und durch alles hindurch klang mir den ganzen Tag bald der Gesang Leonorens: „Ich folg' der innern Stimme", bald jenes höchste jubelnde Jauchzen Florestans: „O namen-, namenlose Freude", und so ging ich wohlgemut und sicher nach dem Theater. Halt! Da ist der rote Zettel. Eine Sängerin ist krank geworden und Verdis „Troubadour" wird gegeben.

Das gab einen Ruck in der Seele. Wie leibhaftig spürte ich's, als ob ein elektrischer Strom im Gemüte plötzlich isoliert wird.

Es ist nicht möglich, nach Erwartung solchen Kunstwerkes sich eine solche Pfuscherei auftischen zu lassen. Du bist gekommen, die Statue des Apollo zu sehen, und dir wird ein Clown gezeigt, der allerlei Verrenkungen macht. Aber was nun? Was fängst du mit den Stunden an, die schon im voraus geweiht waren? Du bist es nicht wert, ein edles Kunstwerk in die Seele aufzunehmen, wenn du noch ein andres dafür empfängst, nur um die müßigen Stunden auszufüllen. Es waren viele da . . .

Januar 1878.

Der Dichter scheidet an einem gegebenen, gefundenen, historischen Stoffe das aus, läßt unbeachtet oder wirft weg, was sich ihm nicht als organisch zuwirkend darstellt oder gar hindernd sein kann. Goethe

Digitized by Google

gab Egmont keine Frau, die da war, Schiller und Leſſing Tell und Nathan keinen Bruder, Shakeſpeare Hamlet keine Geſchwiſter, auch wenn ſie dageweſen wären; die Ablöſung iſt ſo berechtigt als notwendig.

Februar 1878.

An das Publikum denken! An welches? An wen? Ich glaube, daß kein Dichter inmitten der Produktion ſich darüber eine Vorſtellung gemacht. Der Erzähler gewiß am wenigſten. Rückſichten der Schamhaftigkeit, des Anſtandes, der Sitte können in ihm walten und Einzelheiten abſtumpfen oder umbiegen, im ganzen aber ſchwimmt er ſelber mit im Fluß der Thatſachen und der Charakterentwickelungen. Der erzählende Dichter iſt im Schreiben einſam und frei, und, ohne daß er's weiß, wendet er ſich an den Einſamen und Freien.

Anders der dramatiſche Dichter. Er iſt in der Phantaſie bei den Darſtellern und beim Publikum, er hat nach dieſen zu fragen und auszuſchauen. Iſt die Dichterkraft in ihm ſtark genug, ſo wird er die Anſammlung und ihre Bedingungen mit den reinen Mitteln der Kunſt beherrſchen, lenken und beſiegen. Andernfalls verfällt er ins Dienen, weil Gefallen, plötzliches, raſches Erfaſſen und Einſchlagen hier ſo notwendig ſind. Und während die Hinderungen und Bedingungen den echten Dichter und ſeine Phantaſie zu neuen, noch ſchärfer ausgeſtaltenden Aufſpannungen bringen, und das Müſſen zum höhern Wollen ſich verwandelt, wird der Theater-

Digitized by Google

ſchreiber ein Knecht der Launen des Publikums und gibt ſeine innerſten Intentionen dafür preis.

---

9. April 1880.

Heitere Theater will man die Vorſtadtbühnen nennen, die ſogenannte Operetten u. ſ. w. zur Darſtellung bringen. Ich hatte mich geſtern verleiten laſſen, eine gerühmte komiſche Oper „Die Glocken von Corneville" zu hören. Der Geſamteindruck des Theaters und deſſen, was darin und darum, war, als ob man in eine Garküche geraten wäre, wo Pferdefleiſch, ja ſogar Hundekoteletten ſerviert werden. Und es gibt Menſchen, die eine ſolche ſogenannte Kunſtanſtalt jahraus, jahrein beſuchen! Wie muß es in den Seelen ſolcher ausſehen, oder iſt da von Seele nichts mehr?

Digitized by Google

Register.

Die Zahlen geben die Seiten des Buches an. Ein Stern hinter der Zahl bedeutet, daß an dieser Stelle des Buches sich ein besonderer Artikel über den betreffenden Gegenstand befindet.

A.

Angely, Louis 43.
Anzengruber, Ludwig. A. und Dumas d. ä. 269. 273. Jungösterreicher 229. Lediger Hof 219.* 239. 246. Meineidbauer 239.* 246. Pfarrer von Kirchfeld 219. 239. 246. Schandfleck 216.* 239. 's Jungferngift 245.* Trutzige 269.*
Apulejus 247.
Aristophanes 299.
Aristoteles 175. 176.
Ascher, Anton 43.
Auerbach, Berthold. Andreas Hofer 278.* Das erlösende Wort 233.* Lorle und Nora 311. 312. Schmalzgräfin 269. Urbild von Gutzkows de Sylva 66. Wahrspruch 106.* 295.
Auerbach, Nina, geb. Landesmann 12.
Augier, Emile. Die Fourchambault 259.* Parodie derselben 262.*
Ausstattungsdrama 180.

B.

Bauernfeld, Eduard. Bekenntnisse 227.* Die Verlassene 231.*
Bayer-Bürck, Marie. Als Adelheid in Freytags Journalisten 35. Als Gräfin Margarete in Gust. v. Meyerns „Heinrich von Schwerin" 103. Als Iphigenie 17.
Beaumarchais, Hochzeit des Figaro 276.
Beethoven, Fidelio 318.
Benda, J. O. W. (Shakespeare-Uebersetzer) 27.
Benedix, Roderich 225.
Berliner Posse 128.* 131.
Bettelheim, Anton IV. 240.

Digitized by Google

Bibel 32. 121. 182.
Birch-Pfeiffer, Charlotte. Goldbauer 147.* Waise von Lowood 39. Weiße Maus 176.* Mit Gutzkow verglichen 36. Mit Laube verglichen 53.
Björnſon, Björnſtjerne. Falliſſement 253.
Börne über Schillers Tell 141.
Boz, ſ. Dickens.
Brachvogel, A. E. Narziß 49.*
Braunfels, Ludw. 269.
Bürger, Hugo, ſ. Lubliner.
Byron, Manfred 201*.

C.

Calderon, Leben ein Traum 251.*
Canova 16.
Cervantes 86. 178.
Corneille 257.
Correggio 231.

D.

Dawiſon, Bog. Als Benedikt 32. Als Derwiſch 57. Als Hansjürge 41. Als Heinrich v. Schwerin 102. Als Lear 69. Als Macbeth 1. 4. 6. 8. Als Oranien 21.
Deſſoir, Ludw. Als Richard III. 76. In der Birch-Pfeiffer „Weißen Maus“ 177.
Devrient, Emil. Als Bolz 35. Als Egmont 21. Als Oreſt 17.
Dickens 86. 216. 254.
Dumas d. ä. D. und Anzengruber 269. 273. Fräulein von Belle-Isle 267.*
Dumas d. j. Etrangère 224. Halbweltdrama 224. 225. 267. 275. 276.

E.

Erhardt, Luiſe, in der Birch-Pfeiffer „Weißen Maus“ 177.

F.

Fiſcher, Alex. (Shakeſpeare-Ueberſetzer) 27.
Freytag, Guſtav. Bolz und Fink nach Shakeſpeares Benedikt 30. 34. Fabier 119.* Journaliſten 33.* 315. Humoriſtiſche Reflexion 35.
Friedrichdramen 138.*

G.

Gallait, Louis 20.
Giacometti, Paolo. La Morte civile 214.
Goethe. Clavigo 21. Egmont 18.* 62. 116. 135. 192. 319. Egmont und Tell 22. 25. Fauſt 21. 62. 199. 201. 204. 205. Götz 21. 102. 103. 113. 188. Hohenſtaufenſtoff 113. Iphigenie

Digitized by Google

15.* 122. 183. Muſter 229. Naturſinn 316. Philine 87. Taſſo 16. 21. 62. Tellſtoff 108. 146. Verhältnis zu Grillparzer 266. — zu Kleiſt 194. — zu Mozart 274. Wahlverwandtſchaften 21. Werther 19. 188.
Gotthelf, Jeremias 216. 242. 246.
Griepenkerl, Robert. Auf der hohen Raſt 117.*
Grillparzer, Franz. Eſther 182.* Hero, Medea, Sappho 264. Ottokar 182. Traum ein Leben 252. 263.* Verhältnis zu Goethe 266. — zu Raimund 266.
Gutzkow, Karl. Begriff des Saiſonſtückes 52. Mit der Birch-Pfeiffer verglichen 36. Ella Roſe 36.* Kritiſche Nüchternheit 315. Uriel Akoſta 65.* Werner 36.

H.

Halm, Frdr. Fechter von Ravenna 101.
Hebbel, Frdr. Genoveva 206. Maria Magdalena 92. 198.*
Heine, Heinr. 33. 298.
Heyſe, Paul. Eliſabeth Charlotte 131.*
Hohenſtaufendramen 113.
Holbein, Franz von, 21.
Holtei, Karl von. Hansjürge 41.*
Homer 32. 108. 229.

I.

Ibſen, Henrik. Nora 308.*
Iffland, A. W. Die Jäger 9.* 283. Moraljammer 92. 159.

K.

Kaliſch, David. Berliner Poſſen 128. Gebildeter Hausknecht 254.
Kant 24.
Kladderadatſch 44.
Kleiſt, Heinrich von. Käthchen von Heilbronn 194. Prinz von Homburg 191.* Verhältnis zu Goethe 194. — zu Schiller 192. 193. 194. 196. — zu Shakeſpeare 193.
Kotzebue, Auguſt von, 299. Menſchenhaß und Reue 39. 295.
Kranach, Lukas 21.

L.

L'Arronge, Adolf. Doktor Klaus 253.* Mein Leopold 255.
Lasker, Eduard 177.
Laube, Heinrich. Mit der Birch-Pfeiffer verglichen 53. Schillers Demetrius bearbeitet 89.* Eſſex 53.*
Legouvé, ſ. Scribe.
Leſſing. Emilia Galotti 92. 95. 97. 162.* 189. Keinen Naturſinn 316. Muſter 148. Mythenbildende Kraft 57. Nathan der Weiſe 55.* 85.

Digitized by Google

319. Technik 304. Das Undramatische des Stoizismus 121. Verhältnis zu Schiller 189. 190. — zu Shakespeare 55. 174. Wahrhaftigkeit 25.
Lindau, Paul. Gräfin Lea 288.* Verschämte Arbeit 298.*
Lorm (Landesmann), Hieronymus 12.
Lubliner, Hugo. Gabriele 237.*
Ludwig, Otto. Agnes Bernauer 316 Erbförster 13. 112. 281.* 308. 312. Gracchus 212. Kleists Erbe 196.

M.

Meininger, die. Fiesko 190. Prinz von Homburg 194.
Mélesville. Nach Sonnenuntergang 43.
Mendelssohn, Moses 258.
Metternich, Fürst 182.
Meyer, Moritz. Bearbeitung von Oehlenschlägers Correggio 231.*
Meyerbeer, Jakob. Hugenotten 314. Prophet 313.*
Meyern, Gustav v. Heinrich v. Schwerin 100.*
Michelangelo 21. 230.
Molière. Gelehrte Frauen 185.* Das Sittenbildliche 97.
Moreto. Donna Diana 243.*
Mosenthal, Sal. Herm., Deborah 288.
Moser, Gustav von. Harun Alraschid 285.* Technik 234.
Mozart. Così fan tutte 87.* Don Juan 86. 275. Figaro 86. 274.* Vergleichung mit Goethe 274. — mit Offenbach 276. — mit Raffael 275. Zauberflöte 84.*

N.

Napoleon 257.
Niemann-Raabe, Hedwig, als Dora 226.
Nissel, Franz. Heinrich der Löwe 113.*

O.

Oehlenschläger, Adam. Correggio 230.*
Offenbach, Jakob 275. 276.

P.

Planquette, R. Die Glocken von Corneville 320.
Putlitz, Gustav zu. Don Juan d'Austria 135.*

R.

Raffael 86. 87. 275.
Raimund, Ferdinand 266.
Reformationsdrama 114.
Reinick, Robert 206.
Ristori, Adelaide 316.
Rosegger, P. K. 229.
Rotteck, Karl v. 65.
Rousseau 58.

Digitized by Google

S.

Salvini, Tommaso 214.*
Sardou, Victorien. Bürger von Pont-Arcis 280.* Daniel Rochat 302.* Dora 223.*
Schiller. Als Dramatiker in Konflikt mit dem kategorischen Imperativ 24. Bürgschaft 258. Demetrius 89.* Don Carlos 61.* 135. 146. Fiesko 95. 98. 99. 187.* 208. 210. Friedrichstoff 93. 136. Hohenstaufenstoff 113. Jünglingsgestalten 62. Kabale und Liebe 92.* 172. 188. 208. 210. Verhältnis zu Emilia Galotti 92. 189. Keinen Naturfinn 316. Maria Stuart 96. Räuber 188. 189. 208.* Reflexion des pathetischen Helden 35. Tell 141.* 241. 279. 319. Vergleichung mit Egmont 22. 25. Idealisierung der Gestalt 102. 103. Das ganze Volk als Held 108. Das Problem 145. Vergleichung mit Fiesko 189. Theater als moralische Anstalt 258. Vergleichung mit Kleist 192. 193. 194. 196. Verhältnis zu Lessing 189. 190. — zur Oper 87. — zu Shakespeare 62. 89. 187. 188. 190. 210. Wallenstein 113. 116. 193.
Schinkel, K. Fr. 176.
Schlegel-Tieck (Shakespeare-Uebersetzer) 27.
Schreyvogel 244.
Schumann, Robert. Genoveva 206.* Manfred 201.*
Scribe, Eugen. Adrienne Lecouvreur 39. 54. 215. 292.* Damenkrieg 196.* Glas Wasser 43. Minister und Seidenhändler (Raton et Bertrand) 155.* S. und Laube 53.
Shakespeare. Bühnentechnik 117. Hamlet 4. 69. 77. 319. Heinrich IV. 178.* Heinrich VI. 75. Historien 269. Historische Treue 119. Lear 68.* 71. 108. 109. 151. 153. 290. 296. Macbeth 1.* 73. 184. Mythenwelt der Märchenspiele 56. 264. Naturfinn 316. Othello 5. 7. 78.* 98. 153. Richard III. 6. 70.* Romeo und Julie 31. 54. 94. 98. 151. Sh. und Bauernfeld 227. — und Calderon 251. — und Kleist 193. — und Lessing 55. 174. — und Schiller 62. 89. 187. 188. 190. 210. Shylock 5. 45.* Vergleichung mit Falstaff 47. 178. 179. Viel Lärm um Nichts 26.* Widerspenstigen Zähmung 254. Wintermärchen 150.*
Simrock, Karl 27.
Sokrates 59.
Spinoza 21. 55. 66. 73.
Stahr, Adolf 176.
Stifter, Adalbert 220. 222.
Strauß, Frdr. David 85. 86.

Digitized by Google

T.

Tempeltey, Eduard. Daheim 159.*
Thorwaldsen 16.
Türkheim, Graf 293.
Tweſten, Karl 177.

V.

Verdi, Giuſ. Troubadour 318.
Verne, Jules. Reiſe um die Welt 180.*

W.

Wagner, Richard 206. 314.
Wartenburg, Karl. Die Schauſpieler des Kaiſers 257.*
Welcker 65.
Wieland 286. 314.
Wilbrandt, Adolf. Gracchus 212.* Die Tochter des Herrn Fabricius 294.*

Digitized by Google

32101 067641512

Digitized by Google

This Book is Due

FEB [illegible]

RETURNED FEB 1'81

Digitized by Google

Princeton University Library
32101 067641512

Digitized by Google

This Book is Due

FEB [illegible]

RETURNED FEB 1'81

Digitized by Google

32101 067641512

Digitized by Google

This Book is Due

FEB [illegible]

RETURNED FEB 1'81

Digitized by Google

Princeton University Library
32101 067641512

Digitized by Google

This Book is Due

FEB [illegible]

RETURNED FEB 1'81

Digitized by Google

32101 067641512

Digitized by Google

This Book is Due

FEB [illegible]

RETURNED FEB 1'81

Digitized by Google

32101 067641512

Digitized by Google

This Book is Due

FEB [illegible]

RETURNED FEB 1'81

Digitized by Google

Princeton University Library
32101 067641512

Digitized by Google

This Book is Due

FEB [illegible]

RETURNED FEB 1'81

Digitized by Google

Princeton University Library
32101 067641512

Digitized by Google

Princeton University Library
32101 067641512

Digitized by Google

Digitized by Google